

*Nemanja Zvijer*

# FILMSKE PREDSTAVE POSTJUGOSLOVENSKOG PROSTORA

(sociološka analiza ideoloških sadržaja na filmu)



1838

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

*Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu | 2018*



1838



F

ilmske predstave  
postjugoslovenskog prostora  
*(sociološka analiza ideoloških  
sadržaja na filmu)*

*Nemanja Zvijer*

*Filmske predstave postjugoslovenskog prostora  
(sociološka analiza ideoloških sadržaja na filmu)*

Nemanja Zvijer  
Prvo izdanje, Beograd 2018.

*Izdavač*

Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet,  
Centar za izdavačku delatnost  
Čika Ljubina 18–20, Beograd 11000, Srbija  
www.f.bg.ac.rs

*Za izdavača*

Prof. dr Danijel Sinani  
v.d. dekana Filozofskog fakulteta

*Recenzenti*

Prof. dr Nevena Daković,  
Prof. dr Rada Drezgić,  
Prof. dr Đokica Jovanović

*Lektura i korektura*

Svetlana Stojković

*Reprodukcija na korici*

Jackson Pollock „War”

*Dizajn korice*

Ivana Zoranović

*Priprema i štampa*

Dosije studio, Beograd

*Tiraž*

100

ISBN

978-86-6427-083-0

Ova knjiga je deo rada na projektu „Izazovi nove društvene integracije u Srbiji:  
koncepti i akteri“ (br. 179035)  
koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Objavlivanje ove monografije finansijski je omogućilo  
Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

# Sadržaj

7		<b>PREDGOVOR</b>
9		<b>I. UVODNA POJAŠNJENJA</b>
13		<b>II. IDEOLOGIJA, POPULARNA KULTURA I FILM</b>
13		1. Pojam i „koordinate“ postjugoslovenskog prostora
15		2. Ideologija između kritičke analize diskursa i kritike ideologije
28		3. Ideologija u okvirima popularne kulture
41		4. Film kao „ideološko sredstvo“ popularne kulture
49		<b>III. FILMSKI DISKURS NACIONALIZMA</b>
49		1. Teorijski i društveni okviri nacionalizma
55		2. Filmski okviri nacionalizma
71		2.1. Slika Drugog
77		3. Desekularizacija
83		4. Patrijarhalizam i rodna (ne)ravnopravnost
89		5. Ideologija nacionalizma u filmskoj perspektivi
95		<b>IV. TRETMAN SOCIJALISTIČKE PROŠLOSTI NA FILMU</b>
96		1. Nova <i>versus</i> stara prošlost
100		2. Film, istorija i prošlost
102		3. Socijalistička prošlost u postjugoslovenskim filmovima...
103		4. ... između kritike...
111		5. ... i delimične nostalgije
114		6. Ideološko oblikovanje filmske prošlosti
119		<b>V. SLIKA RATA NA FILMU</b>
120		1. Okvir filmske slike rata na postjugoslovenskom prostoru

124		2. Slučaj Hrvatske
138		3. Slučaj Bosne i Hercegovine
149		4. Slučaj Srbije
170		5. Ideološki sadržaji u postjugoslovenskim filmovima o ratu
179		<b>VI. FILMSKA PRODUKCIJA U IZMENJENIM DRUŠTVENIM OKOLNOSTIMA</b>
184		1. Osobnosti postjugoslovenskog prostora u kontekstu izmenjenih društveno-ekonomskih okolnosti
190		2. Ekonomske i političke okolnosti filmske proizvodnje
211		<b>VII. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA</b>
217		<b>SUMMARY</b>
221		<b>IZVORI I LITERATURA</b>
221		1. Filmografija
222		2. Bibliografija

# Predgovor

Fenomen nestanka socijalističke Jugoslavije sa društvenoistorijske pozornice kao i odrazi tog traumatičnog procesa na sferu kulture bili su predmet brojnih analiza i studija. Ova knjiga se donekle uklapa u taj obrazac, s tom razlikom što je pomenuti fenomen poslužio kao jedna vrsta lajtmotiva kako bi se istražio problem koji se odnosi na povezanost ideologije i popularne kulture u određenim društvenopolitičkim okolnostima. S obzirom na to da je oblast popularne kulture vrlo široka i razučena, za analizu je izabran jedan od njenih ključnih elemenata – film. Stoga se može reći da je osnovni cilj knjige da pokaže na koji način film predstavlja i samim tim reprodukuje osnovne ideološke matrice određenog društvenog sistema u kome je nastao. Ovim putem se u jednom širem pogledu želela pokazati međuzavisnost određenog društvenog konteksta i popularne kulture koja se razvija u njegovim okvirima.

Pomenuta problematika u izvesnoj meri već je bila predmet proučavanja, s tom razlikom što su bili izabrani različiti društvenoistorijski konteksti, koji su se odnosili na SAD i holivudsku industriju i na socijalističku Jugoslaviju i njenu kinematografiju.<sup>1</sup> Uvođenjem postjugoslovenskog konteksta krug se, na neki način, želeo zatvoriti. Kako je taj posao prvobitno bio obavljen u okviru akademskih stručnih radova (diplomski rad i magistrska teza), tako i ova knjiga predstavlja prerađenu doktorsku disertaciju.<sup>2</sup> Relativna dugotrajnost bavljenja ovom problematikom rezultat je kako naučne radoznalnosti tako i kompleksnosti problematike.

---

1 Neki od radova koji su se bavili pomenutom problematikom su *Holivudska industrija: povezanost filmske produkcije i političkog diskursa* (Zvijer, 2005), zatim *Rani odnos Holivuda prema nemačkom fašizmu* (Zvijer, 2008), kao i *Ideologija filmske slike* (Zvijer, 2011).

2 Disertacija je odbranjena na Filozofskom fakultetu u Beogradu krajem septembra 2015. godine.



U nešto širem smislu, kompleksnost problematike može upućivati na nekoliko drugih stvari. Naime, razmatranje povezanosti ideologije i popularne kulture najčešće se može odnositi na analizu ideološkog „modeliranja“ popularne kulture, ali s obzirom na to da je karakter popularne kulture polisemičan, ideološki uticaji na nju najčešće nisu toliko očigledni, već su uglavnom zaogrnuti različitim simboličkim slojevima značenja. Samim tim, markiranje tih uticaja i uočavanje i objašnjavanje njihove reprodukcije u okvirima popularne kulture nije uvek jednostavno niti uspešno. „Otežavajuća okolnost“ jeste i razuđenost i raznovrsnost popularne kulture, koja ni u kom slučaju nije homogena celina, pa čak i kad je u pitanju samo jedan njen segment, kao što je u ovom konkretnom slučaju izabran film. Ne treba, takođe, zaboraviti ni različite oblike simboličkog otpora koji se javljaju u okvirima popularne kulture, pre svega u odnosu na preovlađujuće hegemonne kulturne obrasce, pri čemu ti otpori mogu, ali ne moraju imati ideološki karakter.

Imajući pomenutu kompleksnost u vidu, a koja je opet samo delimično objašnjena, osnovna ideja od koje se u knjizi krenulo jeste to kako je postjugoslovenski prostor filmski predstavljen, koliko je na tu predstavu uticao društveni kontekst, odnosno konkretnije, koliko je takva predstava bila u skladu sa dominantnim ideološkim obrascima. Na ovaj način je pokušano da se već mnogo puta proučavanoj problematici kulturoloških aspekata postjugoslovenskog prostora pridoda sociološki ugao posmatranja.

# I. Uvodna pojašnjenja

Osnovna ideja od koje se krenulo jeste to kako je raspad socijalističke Jugoslavije prelomljen kroz ideološku prizmu i predstavljen u okvirima filmske produkcije. Zbog toga će centralni predmet knjige biti sociološka analiza igranih filmova sa područja socijalističke Jugoslavije. Konkretnije rečeno, biće analizirani ideološki sadržaji filmova koji su realizovani u vremenskom periodu koji je obuhvatao poslednju dekadu XX veka. Ovaj period je izabran pre svega zbog specifičnog turbulentnog karaktera i radikalnih društvenih promena, što ga iz sociološke perspektive čini jednom vrstom laboratorijskog slučaja. Prilikom izbora filmova za analizu, prednost dajemo ostvarenjima koja su postigla određeni uspeh (dobitnici nagrada, zapaženi učesnici na festivalima) kako u inostranstvu tako i na postjugoslovenskom području ili su pak izazvala određenu vrstu odjeka u široj društvenoj zajednici (misli se pre svega na polemike ili kontroverze ideološke, odnosno političke prirode). Ovo pravilo će posebno važiti za filmove iz Srbije i Hrvatske jer su kinematografije ove dve zemlje, a posebno prve, u poređenju sa drugim bivšim republikama bile znatno produktivnije.<sup>3</sup> Ovo, dakle, ne znači da su filmovi iz drugih bivših jugoslovenskih republika (Slovenije, Bosne i Hercegovine, Makedonije) manje važni za analizu, već jednostavno da je njihov broj bio znatno manji, stoga su i manje zastupljeni u ukupnom uzorku.

Kada su u pitanju konkretni filmovi, sledeći navode istoričara filma Petra Volka o nagrađivanim srpskim filmovima tokom 1990-ih (Volk,

---

3 U Srbiji je od 1991. do 2001. godine snimljeno 75 filmova (prema Obradović, 1996; Milenković-Tatić, 2001), dok je u Hrvatskoj u istom periodu snimljeno 48 ostvarenja (prema Krulčić, 2007: 58–63). S druge strane, u Bosni i Hercegovini je prvi značajan film snimljen tek 1997. godine (Gunjak, 2008: 55). U kratkom pregledu slovenačke i makedonske kinematografije profesor filmskih studija Danijel Gulding (D. Goulding) navodi svega tri, odnosno dva značajna ostvarenja (Goulding, 1999: 201, 203–204).

2001: 440–451), za okosnicu analize uzeće se ostvarenja *Tito i ja* (1992) Gorana Markovića, *Vukovar, jedna priča* (1994) Bora Draškovića, *Urnebesna tragedija* (1995) Gorana Markovića, *Podzemlje* (1995) Emira Kusturice, *Ubistvo s predumišljajem* (1995) Gorčina Stojanovića, *Lepa sela lepo gore* (1996) i *Rane* (1998) Srđana Dragojevića, *Balkanska pravila* (1997) Darka Bajića, *Bure baruta* (1998) Gorana Paskaljevića, *Nož* (1999) Miroslava Lekića i *Nebeska udica* (2000) Ljubiše Samardžića.

Sličan način odabira primenjen je i u slučaju hrvatskih filmova, gde su takođe bili sleđeni navodi poznatog istoričara filma Iva Škrabala (Škrabalo, 1998: 449–528), ali i nekih drugih autora, takođe dobrih poznavalaca hrvatskog filma (Gilić, 2010; Kragić, 2008). U tom smislu, kao ključni filmovi izabrani su *Krhotine – kronika jednog nestajanja* (1991) i *Crvena prašina* (1999) Zrinka Ogreste, *Vrijeme za...* (1993) Oje Kodar, *Gospa* (1994) Jakova Sedlara, *Vukovar se vraća kući* (1994) Branka Schmidta, *Noć za slušanje* (1995) Jelene Rajković, *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) i *Maršal* (1999) Vinka Brešana, *Mondo Bobo* (1997) Gorana Rušinovića, *Bogorodica* (1999) Nevena Hitreca, *Četverored* (1999) Jakova Sedlara i *Nebo, sateliti* (2000) Lukasa Nole.

Iz bosanskohercegovačke produkcije biće analizirani filmovi *Savršeni krug* (1997) Ademira Kenovića i *Ničija zemlja* (2001) Danisa Tanovića, slovenačku kinematografiju predstavljajući *Autsajder* (*Outsider*, 1997) Andreja Košaka i *U leri* (*V leri*, 1999) Janeza Burgera, a makedonsku filmovi *Pre kiše* (*Прег гождоу*, 1994) Milča Mančevskog i *Gipsy Magic* (1997) Stoleta Popova.

Najopštije rečeno, cilj studije sastoji se u pokušaju da se odredi referentni okvir za objašnjenje načina na koje sadržaji u popularnoj kulturi (čiji je film važan deo) koincidiraju sa ideološko-političkim uređenjem određenog društva (u ovom konkretnom slučaju na postjugoslovenskom području), kao i na koji način ideološki karakter takvog društva utiče na popularnu kulturu (a posredno i na filmski medij). Ovaj opšti cilj će se ostvariti kroz realizaciju nekoliko konkretnijih ciljeva. Prvi od njih se može okarakterisati kao eksplikativan, i odnosiće se na opis i objašnjenje načina na koji su u izabranim filmovima transponovani dominantni ideološki diskursi. Pored ovoga, razmotriće se na koji način su ti filmovi bili vezani za društveni kontekst u kome su nastali, i kako je taj društveni kontekst uticao na njihovu produkciju. Konkretnije rečeno, analiziraće se filmska slika i konstrukcije koje je gradila, dok će se s druge strane osvetliti uloga koju su u tom procesu imali centralni ideološki obrazac i preovlađujući sistem vrednosti.

U formalnom pogledu, analiza u knjizi počinje jednom vrstom teorijsko-metodskog okvira, koji je kao takav namerno razuđen i zasniva se na principu levka. To, zapravo, znači da se krenulo od najopštijih pojmova i

koncepta i njihove međusobne povezanosti, da bi se onda oni „usidrili“ u kontekst popularne kulture, nakon čega se pravi veza i sa samim filmskim medijem kao centralnim predmetom proučavanja. Dakle, u ovom delu nije bio cilj da se da istorijsko ili dosledno teorijsko određenje bilo ideologije ili popularne kulture, već je cilj bio da se prate određena ideja i njeno „kretanje“ od jednog autora do drugog, kao i kroz različite teorijske pristupe. Na ovaj način se želelo da se da jedna šira slika i razmotre određeni problemi koji možda na prvi pogled nisu u direktnoj vezi sa osnovnom idejom knjige.

Nakon ovoga, prelazi se na konkretno razmatranje ideološkog diskursa na filmu. U tom smislu akcenat je stavljen na nacionalističku ideologiju čija je rasprostranjenost na postjugoslovenskom prostoru bila više nego evidentna. Da bi se filmski diskurs nacionalizma što preciznije obuhvatio, iskorišćen je koncept nacionalnog identiteta (kao jednog od fundamentalnih aspekata samog nacionalizma) i razmotrena je njegoa filmska konstrukcija. Uz ovo, obraćena je pažnja i na diskurse desekularizacije i patrijarhalnosti koji su na neki način bili derivati nacionalizma, odnosno čija je rasprostranjenost koincidirala sa rasprostranjenošću samog nacionalizma. Plan je bio da se u ovom delu u analizu uključi i klasni aspekt, ali se na kraju od toga ipak odustalo zato što je tokom 1990-ih u okviru dominantnog ideološkog diskursa klasni aspekt zamenjen nacionalnim (ili kako se kolokvijalno govorilo, radnici su prestali biti radnici i postali su Srbi, odnosno klasnu svest je zamenila nacionalna).

Naredna dva poglavlja posvećena su filmskom odnosu prema socijalističkoj prošlosti i filmskoj slici rata. Odnos filmova prema neposrednoj prošlosti pratiće se prema skali čije su krajnje tačke činili antikomunizam s jedne i nostalgija za socijalizmom s druge strane. Slika prošlosti je u tom slučaju veoma indikativna, jer način na koji je ta slika uobličena u velikoj meri može pokazivati aspekte dominantne ideologije. Slično je i sa filmskom predstavom rata, pošto ideološka prizma u slučaju ratnih filmova može direktno uticati na sliku rata određujući sam karakter te slike. Može se, zapravo, reći da su slike prošlosti i rata oni segmenti koji su najpodložniji ideološkim uticajima, pa se analizom načina na koji su te slike filmski predstavljene pomenuti uticaji mogu donekle osvetliti i u sferi popularne kulture.

Poslednji deo knjige odnosi se na jednu vrstu kontekstualne analize, u okviru koje je posebna pažnja posvećena vezi između političkog i posebno ekonomskog podsistema i filmske produkcije. Ovo se činilo važnim jer se bez uvođenja političkog i ekonomskog nivoa analiza može smatrati nepotpunom. Isto tako, koncept predstavljanja, koji je jedna od ključnih kategorija u ovoj knjizi, u velikoj meri zavisi od strukturnih odnosa u okvirima jednog društva.



## II. Ideologija, popularna kultura i film

### 1. Pojam i „koordinate“ postjugoslovenskog prostora

Raspad socijalističke Jugoslavije uslovio je da prostor koji je ona zauzimala, a koji je označen kao postjugoslovenski, dođe u žižu interesovanja obrazovnih, naučnih i drugih centara. Ratni sukobi početkom poslednje dekade XX veka, neviđeni na evropskom tlu od kraja Drugog svetskog rata, desili su se na teritoriji države koja se tada zvala Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija i označili su njen konačni kraj, ali istovremeno i početak povećanog interesovanja za dalju sudbinu tog prostora. Na izvestan način, upravo je zavređivanje prefiksa *post* (tj. raspada Jugoslavije i nastanka postjugoslovenskog prostora) uticalo na to da pomenuti prostor dobije na svojoj „popularnosti“.

Treba napomenuti da to nije bio jedini put da nastane situacija u kojoj se može koristiti epitet *postjugoslovenski*. Prvi put je to bilo nakon fašističke okupacije i razbijanja Kraljevine Jugoslavije početkom Drugog svetskog rata, a poslednji put šezdesetak godina kasnije, kada je sporazumom njenih tadašnjih članica, Srbije i Crne Gore, nestala Savezna Republika Jugoslavija (umesto koje je formirana državna zajednica Srbija i Crna Gora). Ove istorijske činjenice, osim što upućuju na nestalnost državnih tvorevina na tom području, u određenom smislu govore i o „opterećenosti“ samog područja tzv. jugoslovenskim nasleđem. Ovo poslednje se ogledalo kako u dugotrajnom prisustvu ove ideje<sup>4</sup> tako i u činjenici da

4 Može se reći da je „[i]deja o zajedništvu južnih Slovena [...] starija nego što se često misli. Nastala je, prema pisanim tragovima, otprilike, četiri stoleća pre no što je

se u određenim istorijskim periodima od nje istovremeno želelo pobeći, ili se ona u izvesnom smislu želela monopolizovati.<sup>5</sup>

Upravo se zbog „jugoslovenskog bremena“, kao atribut ovog prostora znatno prikladnijim čini termin *postjugoslovenski* nego termini kao što su *balkanski*, *zapadnobalkanski* ili pak *postsocijalistički*. Ovaj poslednji je suviše opšteg karaktera jer socijalizam kao tip društvenog uređenja nije bio prisutan jedino u tadašnjoj Jugoslaviji, već i u drugim istočnoevropskim zemljama. S druge strane, termin *balkanski* ima dugu istoriju opterećenosti negativnim stereotipima i predrasudama na šta su, između ostalih, posebno ukazale Marija Todorova (Todorova, 2006) i Milica Bakić-Hejden (Bakić-Hayden, 2006). Iako je ovo stereotipiziranje ponekad imalo i pozitivan karakter,<sup>6</sup> ipak su najčešće u pitanju bile negativne predstave.

Osim stereotipima (bilo pozitivnim ili negativnim), termin *balkanski* je u znatnoj meri podložan i ideološko-političkoj instrumentalizaciji. Sociolog Rastko Močnik *balkanizam* vidi kao jednu ideologiju dominacije jer „ideološki posreduje i reprodukuje ekonomsku, socijalnu i političku zavisnost određene polu-periferne evropske regije, i socio-ekonomsku dominaciju vladajućih elita unutar zemalja regiona“ (Močnik, 2003: 99). Zbog toga se i sam termin ne čini previše adekvatnim jer njegova ideološka zasićenost na konotativnoj ravni u znatnoj meri odnosi prevagu nad eventualnim eksplikativnim svojstvima. Slična situacija je i sa terminom *zapadnobalkanski*, koji je u velikoj meri proizašao iz političke frazeologije, pošto je „u političkom diskursu, termin *zapadnobalkanski* [...] zamenio

---

Jugoslavija formirana kao država. Još u vreme evropske renesanse oživela je ova, naravno, romantičarska ideja u našim krajevima, posebno kod Hrvata i u njihovoj književnosti. Kao što je kod Italijana slava starog Rima, a kod nemačkih humanista otkriće Tacitove *Germanije* uveliko probudilo ponos na dedove, tako se i kod nas već u ovo doba javljaju pojmovi o 'Iliriji' i 'Slovinstvu' kao narodu slavne prošlosti, koji zaprema ogromnu površinu sveta“ (Jovanović, Petrović, Madić, 2002: 37). Kad je u pitanju politički oblik ideje jugoslovenstva, on se javio u XIX veku, da bi se u državotvornom smislu konkretizovao 1918. godine, kada je stvorena Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, koja je 1929. godine, uz određene unutrašnje izmene, promenila ime u Kraljevina Jugoslavija. Ipak, ne bi trebalo gubiti iz vida da politička ideja jugoslovenstva nije bila homogena kako u monarhističkim okvirima (Bakić, 2004), tako ni u državosocijalističkom poretku. Odnosno, projekat jugoslovenstva kao nadnacionalnog faktora nije bio ozbiljno formulisan niti sproveden od strane političkih elita.

- 5 Ovo je bilo posebno vidljivo nakon raspada socijalističke Jugoslavije, kada su politička rukovodstva Slovenije i Hrvatske želela da se što više distanciraju od jugoslovenske prošlosti, dok su ona u Srbiji tu prošlost u određenoj meri želela da prisvoje, predstavljajući sebe kao svojevrzne nastavljače prethodnog poretka.
- 6 Etnolog Ivan Čolović govori o postojanju različitih romantičarskih predstava Balkana, uz koje je obično išla i izvesna idealizacija samog prostora sa dodavanjem određene doze egzotike (Čolović, 2010).

termin *Jugoistočna Evropa*, koji je bio korišćen tokom 1990-ih da označi zemlje zahvaćene etničkim konfliktima“ (Petrović, 2009: 28).

Imajući u vidu prethodno navedeno, čini se da je korišćenje termina *postjugoslovenski* u slučaju prostora koji je zauzimala socijalistička Jugoslavija (najdugovečnija od svih Jugoslavija) znatno adekvatnije, premda samo korišćenje prefiksa *post-* može delovati kao pomodno i nekritičko. Adekvatnost termina *postjugoslovenski* ne ogleda se samo u manjoj opterećenosti stereotipima, već i u tome što ukazuje na faktičko stanje *posle* Jugoslavije, gde uprkos tome što zajednička država više ne postoji, zajednički kulturni prostor nije u potpunosti nestao.<sup>7</sup> Antropolog Stef Jansen (Stef Jansen), isto tako, ukazuje na to da je „u strogo komparativnoj studiji (a ova studija će se truditi da ima takav karakter – prim. N. Z.) deplasirano govoriti o srpskom ovom ili hrvatskom onom, već da treba ukazati na postojanje možda heterogenog, ali svakako *zajedničkog jugoslovenskog nasleđa*“ (Jansen, 2005: 180; kurziv N. Z.).

## 2. Ideologija između kritičke analize diskursa i kritike ideologije

Nedoumice o korišćenju adekvatne terminologije kada je u pitanju karakterisanje prostora koji je zauzimala socijalistička Jugoslavija upućuju i na ideološku opterećenost samog jezika. Za razmatranje ove problematike može se, između ostalog, koristiti i analiza diskursa koja je usmerena pre svega na jezik, kako u celini tako i na njegovu upotrebu u određenim socijalnim interakcijama (analiziraju se jezički obrasci povezani sa posebnom temom ili aktivnošću), ali i na važnost jezika u okviru širih društvenih procesa i aktivnosti (Taylor, 2001: 7). Međutim, diskurs ne mora nužno biti centriran oko jezika, već se pomoću analize diskursa može baviti

7 Novinar, muzički kritičar i muzičar Ante Perković govori o tzv. *sedmoj republici*, pod kojom podrazumeva rok-kulturu u socijalističkoj Jugoslaviji, odnosno specifičan svetonazor, vrednosti i potkulturne prakse oblikovane rok muzikom. Kako sam navodi: „Između Zagreba i Beograda, od šezdesetih nadalje, s posebnim zamahom u zadnjoj dekadi postojanja zajedničke države, stvaran je drugačiji zemljovid, utopijska zemlja u kojoj različite nacije i tradicije ne moraju biti problem, nego komparativna prednost. [...] Do konca osamdesetih, u SFRJ je zaista postojala nevidljiva, sedma republika. Nadnacionalna, transteritorijalna i neograničena u dolazećim je vremenima nacije, zapišavanja teritorija i borbe za granice prošla kao čudak na vojnoj obuci. Ipak, odbila je biti nastavak rata drugim sredstvima. Izgubila je puno toga, ali ne i dostojanstvo. [...] I preživjela“ (Perković, 2011: 21). Premda Perković *sedmu republiku* ograničava na rok-kulturu, taj specifičan prostor bi se možda mogao odnositi i na popularnu kulturu uopšte, koja je u krajnjoj liniji u znatnoj meri oblikovala i ono što je ovde nazvano postjugoslovenskim prostorom.



i vizuelnim reprezentacijama, pa i govorom tela (Fairclough, 2001: 229). Samim tim se i druge simboličke forme mogu sagledati kao manje ili više specifične diskurzivne strukture.<sup>8</sup>

Analiza diskursa posebnu pažnju poklanja društvenom kontekstu, pri čemu „[k]ontekst može da bude definisan manje ili više široko, tako da se odnosi: na neposrednu situaciju opštenja *hic et nunc*; na izvesno socijalno okruženje – porodicu, školu, firmu ili političku partiju; ili na čitav politički sistem ili istorijsko doba“ (Kolsto, 2008: 27). Usredsređenost na društveni kontekst analizu diskursa približava kritici ideologije, pošto je „[t]radicionalna kritika ideologije [...] mnogo odlučnije isticala zavisnost misli od društvenih uslova. Često se ta veza tumačila u jednosmernom uzročnom smislu. Smatralo se da su ideje proste posledice određenih društvenih uslova s eventualnim manjim povratnim dejstvom“ (Milić, 1978: XX).

Značaj društvenog konteksta naročito se naglašava u okvirima kritičke analize diskursa (KAD). Ovaj pristup sagledava jezik, odnosno diskurzivne formacije, kao deo širih društvenih procesa, pri čemu se insistira na dvosmernom odnosu između ovih sfera u smislu da određeni društveni procesi mogu uticati na pojedine diskurse, kao i da diskurs može imati uticaja na određene segmente društva. Ovo se još posmatra i kao dijalektički odnos između određenog diskursa i situacije, institucije i društvene strukture koje ga uokviruju, ali i oblikuju, kao što on (diskurs) oblikuje njih, što zapravo znači da je diskurs istovremeno i društveno konstitutivan, ali i društveno uslovljen (Wodak, Busch, 2004: 108).

Pored naglašavanja značaja društvenog konteksta, ono što izaženije izdvaja KAD iz šireg korpusa analize diskursa jeste upravo epitet „kritička“ koji upućuje na dve ključne karakteristike. Prva se odnosi na težnju ka razotkrivanju često skrivenih veza između jezika/diskursa i drugih elemenata društvenog života (što uključuje razmatranje uloge jezika u društvenim odnosima moći i dominacije, njegovu ideološku upotrebu, kao i simboličku ulogu u konstituisanju ličnih i društvenih identiteta), dok druga karakteristika u izvesnom smislu proizilazi iz prve, a povezana je sa tim da je KAD posvećena progresivnoj društvenoj promeni, tj. da ima

---

8 Francuski filozof Mišel Fuko (Michel Foucault) diskurs shvata dosta široko navodeći na jednom mestu da „[k]onačno sve može uzeti formu diskursa, sve se da reći i diskurs može da govori o svemu, jer su sve stvari pokazale i razmenile svoje značenje i ponovo se mogu vratiti u tihu unutrašnjost sopstvene samosvesti“, ili nešto uže „kao pravilne i određene serije događaja“ (Fuko, 2007: 37, 45). Uprkos širini određenja, Fuko jasno povezuje diskurs sa moći smatrajući da je to zapravo „moć koju treba zadobiti“ (Fuko, 2007: 9), zbog čega se, po njemu, u svakom društvu produkcija diskursa striktno kontroliše. Rasprostranjenost upotrebe termina *diskurs*, koja delimično proizilazi i iz njegovog širokog određenja, mnoge društvene fenomene i pojave sagledava kao diskurse ili im pak daje diskurzivni karakter.

emancipatorni saznajni interes<sup>9</sup> (Fairclough, 2001: 230). Ovo zapravo znači da je KAD usmerena na razobličavanje (bilo u jeziku ili nekom drugom simboličkom sistemu) odnosa dominacije, kao i određene ideologije koja se najčešće indirektno manifestuje i istovremeno i reprodukuje. Zbog toga se može reći da „diskurzivne prakse mogu imati ideološke efekte, tj. one mogu pomoći u produkciji i reprodukciji nejednakih odnosa moći između (na primer) društvenih klasa, žena i muškaraca i etničkih/kulturnih većina i manjina kroz načine na koje reprezentuju stvari i pozicioniraju ljude“ (*cit. pr.* Wodak, Busch, 2004: 109).

Imajući u vidu poslednje navedeno, moglo bi se reći da su na tom mestu KAD i kritika ideologije najtešnje povezane, pa da se čak i preklapaju. Moć i dominacija, iz kojih proizilaze odnosi nejednakosti, a koji su svi zajedno zaodenući određenom ideologijom koja ih može legitimisati, u centru su pažnje KAD-a. Naravno, primarni cilj je njihovo razotkrivanje, što je ujedno osnovni zadatak i kritike ideologije. Može se onda postaviti pitanje koja bi bila suštinska razlika između KAD-a i kritike ideologije? Odgovor bi mogao biti da je zapravo i nema, već su više u pitanju razlike formalnog karaktera. Kao što je rečeno, predmet proučavanja KAD-a jeste pre svega jezik (odnosno diskurs u najširem smislu), koji se povezuje sa moći, ali se ne sagledava kao moć po sebi, već se smatra da jezik zadobija moć tako što ga upotrebljavaju oni koji moć poseduju. Na ovaj način jezik označava moć, izražava moć, ali isto tako može da moć dovede u pitanje, pa i da je podrije (Wodak, Busch, 2004: 109). Samim tim, jezik se ne sagledava samo iz komunikacijske perspektive već i kao sredstvo moći.<sup>10</sup>

9 Koncept emancipatornog sazajnog interesa preuzet je od Jirgena Habermasa, i načelno proizilazi iz njegove podele ljudskog delanja na instrumentalno („odgovara prirodi spoljašnje prirode“, tj. teži ovladavanju prirodom) i komunikativno („odgovara obuzdavanju sopstvene prirode“, tj. usmereno je na razumevanje među ljudima) (Habermas, 1975: 85). Za instrumentalno delanje je, prema Habermasu, karakteristična empirijsko-analička nauka, dok je komunikativnom svojstvena hermeneutika, pritom „njih obe vode *sazajni interesi*, koji su ukorenjeni u životnim povezanostima komunikativnog i instrumentalnog delanja“, gde „[...] *interes koji vodi saznanje duhovnih nauka nazivano 'praktičnim'*. Od tehničkog sazajnog interesa on se razlikuje time što nije usmeren na shvatanje objektivisane stvarnosti, nego na očuvanje intersubjektivnosti sporazumevanja[...]“ (Habermas, 1975: 221–222). Emancipatorni sazajni interes, u tom smislu, predstavlja jednu vrstu simbioze tehničkog i praktičnog interesa koji, kako Habermas napominje, „vode saznanje“, pri čemu je usmeren na „izvršavanje refleksije“, a svojstven je „samom delujućem umu“ (Habermas, 1975: 243). Refleksija, odnosno samorefleksija su ključna obeležja emancipatornog sazajnog interesa, jer kako sam Habermas kaže „[a]kt samorefleksije, koji 'menja život' jeste kretanje emancipacije“ (Habermas, 1975: 258).

10 Pjer Burdije (Pierre Bourdieu) izričito napominje kako se ne sme zanemariti činjenica „da jezične razmjene, ti komunikacijski odnosi *par excellence*, predstavljaju također i odnose simboličke moći u kojima se realiziraju odnosi snaga između govornika odnosno između njihovih grupa“ (Bourdieu, 1992: 13–14). U tom smislu, glavni

Jezik se, dakle, shvata kao kanal kroz koji se ispoljavaju odnosi moći i njegovom analizom se može utvrditi dominacija, odnosno subordinacija po određenim kriterijumima kao što su etnički, rodni, rasni, religijski ili klasni. Kritika ideologije, s druge strane, možda nije toliko preokupirana moći i dominacijom, koliko je usmerena na razotkrivanje interesa koji stoje iza određene ideologije (čini se da je pitanje interesa kod KAD-a potisnuto pričom o nejednakostima i diskriminaciji kao posledicama nejednake raspodele moći). Karl Manhajm (K. Mannheim) još tridesetih godina XX veka smatrao je da učenje o ideologiji, što je zapravo njegov naziv za kritiku ideologije, „stavlja sebi u zadatak da razobličava manje ili više svesne laži i prikriivanja interesnih grupa u društvu, a posebno političkih partija“ (Manhajm, 1978: 260). Manhajm, dakle, kao nosioce ideologije najčešće vidi političke partije, gde je ideologija u funkciji prikriivanja njihovih interesa. Slično tome, razmatrajući razlike između ideologije i utopije, ovaj autor na jednom mestu jasno piše da za razliku od utopije koja razara stvarnost, ideologija tu stvarnost prikriiva (Manhajm, 1978: 260).

Međutim, prilikom detaljnijeg određivanja same ideologije, ovaj bitan momenat koji se odnosi na prikriivanje interesa, odnosno na činjenicu da iza svake ideologije stoje određeni interesi, kao da se gubi. Manhajm tako ideologiju vidi kao partikularnu i kao totalnu, gde prvi oblik predstavlja određene ideje i predstave protivnika kojima ne želimo da verujemo, a drugi se odnosi na ideologiju epohe ili određene društvene grupe (npr. klase) čiji je osoben kvalitet totalna struktura svesti te epohe, odnosno društvene grupe. Ključne razlike se ogledaju u tome što se partikularni oblik ideologije odnosi na jedan deo tvrđenja protivnika, funkcioniše na psihološkoj ravni i tiče se individue, dok totalni podvrgava sumnji celokupan protivnikov pogled na svet, funkcioniše na noološkoj ravni i povezan je sa određenim društvenim slojem (Manhajm, 1978: 58–61). Na ovom teorijskom tragu, interesi ostaju vezani za partikularni pojam, jer „pri totalnom pojmu ideologije smatra se da ovom ili onom sloju *odgovara* ovaj ili onaj pogled, način razmatranja, aspekt“ (Manhajm, 1978: 60). U okviru totalnog pojma

---

nosilac simboličke moći u jednom društvu je službeni jezik koji „priznat i (više ili manje kompletno) poznat u cijelom djelokrugu određene političke vlasti, on zauzvrat pridonosi učvršćenju vlasti koja je temelj njegove dominacije“ (Bourdieu, 1992: 24). Drugim rečima, službeni jezik je zapravo legitimni jezik, koji je opet jezik dominantnih, odnosno vladajućih grupa u jednom društvu. Kako je to već svojstveno Burdijeovoj teorijskoj paradigmi, suština simboličke moći ispoljene kroz jezik jeste u reprodukovanju sistema društvenih razlika, tj. u održavanju hijerarhije između dominantnih i podređenih grupa. U načelu, ove društvene razlike Burdije mahom svodi na klasne razlike, navodeći da „kroz jezični se habitus izražava cjelokupan klasni habitus (kojemu je on jedna od dimenzija), to jest, zapravo položaj što ga govornik, sinkronijski i dijakronijski, zauzima u društvenoj strukturi“ (Bourdieu: 1992: 73).

ideologije, koji je zapravo ideologija u pravom smislu te reči, interes kao uži pojam zamenjuje se pogledom na stvari, odnosno aspektom.<sup>11</sup>

Ovakvo sveobuhvatno određenje ideologije Manhajm konkretizuje u opštoj formi totalnog pojma koji po njemu podrazumeva da se sva stano-  
novišta (ne samo protivnička već i sopstveno) posmatraju kao ideološka,  
kao i da je ljudsko mišljenje u svim partijama i u svim epohama ideološko  
(Manhajm, 1978: 77–78). Može se reći da je za takvo određenje ideologije  
karakterističan izvestan relativizam, jer iz toga onda proizilazi da je zapra-  
vo sve ideologija. Verovatno i sam svestan toga,<sup>12</sup> Manhajm je opšti i to-  
talni pojam ideologije razložio na vrednosno neutralni tip i na onaj koji je  
orijentisan prema vrednovanju, s tim da se prvi odnosi na egzistencijalnu  
uslovljenost mišljenja, što mu je poslužilo kao osnova za razvoj sociologije  
saznanja, dok se u okviru drugog tipa navodi da načini mišljenja jednog  
istog vremena mogu biti istiniti i neistiniti, pravi i lažni, što je pravac iz  
kojeg je dalje razvijana kritika ideologije.<sup>13</sup> Dakle, Manhajmovo određe-  
nje ideologije u izvesnom smislu zavisi od toga da li je u pitanju teorijska  
perspektiva sociologije saznanja ili kritike ideologije, odnosno da li je u  
fokusu širi plan koji se odnosi na ukorenjenost mišljenja u određeni pro-  
storno-vremenski okvir (što samim tim u prvi plan stavlja vanteorijske  
faktore koji utiču na saznanje) ili pak na užu plan koji podrazumeva da se  
to mišljenje predstavlja kao pravo, odnosno lažno.

- 11 Može se reći da autori koji se bave ideologijom iz perspektive kritičke analize diskursa interese ne smatraju važnom kategorijom. Švedski sociolog G. Terborn (Göran Therborn) tako navodi da „interesi sami po sebi ništa ne objašnjavaju. 'Interes' je normativni koncept koji ukazuje na najracionalniji pravac delanja u unapred određenoj igri, to jest u situaciji u kojoj su dobitak i gubitak već definisani“ (Terborn, 1980: 10). Umesto toga, Terborn smatra da je važnije objasniti kako pripadnici određenih klasa dolaze do toga da svet, svoje mesto i mogućnosti u njemu definišu na određeni način i zato je po njemu pitanje ideologije prevashodno pitanje ljudskog subjektiviteta kao takvog, kao i njegovog odnosa prema klasi u čijim okvirima se formira.
- 12 Manhajm je smatrao da opisano određenje ideologije zaista vodi relativizmu, ali se po njemu taj relativizam odnosi na, uslovno rečeno, zastarelost teorije, odnosno na nesaglasnost „između novog uočavanja faktičke strukture mišljenja i saznajne teorije koja još ne može da preradi to uočavanje“ (Manhajm, 1978: 79).
- 13 Slično ovome, i u nešto savremenijim razmatranjima ideologije navodi se da postoje dva suprotna načina njenog sagledavanja, gde se, s jedne strane, ideologija označava kao neutralna i posmatra kao sistem mišljenja (ili verovanja), odnosno kao simbolička praksa koja se odnosi na neku društvenu akciju ili politički projekat, dok je, s druge, viđena kao kritička i povezana s procesom održavanja asimetričnih odnosa moći, tj. s procesom održavanja dominacije (Thompson, 1984: 4). Na jednom drugom mestu, takođe se govori o dve koncepcije ideologije, pozitivnoj i negativnoj, gde se prva fokusira na konstrukciju društvene svesti, a druga je povezana s nekom vrstom iskrivljene misli (cit. pr. Purvis, Hunt, 1993: 477).

S obzirom na to da Manhajmova kritika ideologije koristi kategorije pravog/lažnog, odnosno istinitog/pogrešnog, ona se tako u izvesnom smislu približava Marksovom (Karl Marx) viđenju ideologije. Premda Marks ne govori direktno o ideologiji kao takvoj,<sup>14</sup> pod njom podrazumeva tzv. „vladajuće misli“, odnosno „[m]isli vladajuće klase su u svakoj episi vladajuće misli, tj. klasa koja predstavlja vladajuću *materijalnu* silu društva je ujedno i njegova vladajuća *duhovna* sila. [...] Vladajuće misli nisu ništa drugo do idejni izraz vladajućih materijalnih odnosa, vladajući materijalni odnosi izraženi u obliku misli; dakle izraz odnosa koji čine vladajućom upravo tu jednu klasu, prema tome, misli njene vladavine“ (Marx, Engels, 1974: 43). Vladajuće misli, ili ideje, u jednom društvu pripadaju, dakle, onoj klasi koja je na vlasti, a njih produkuju mislioci te klase, ili kako ih Marks naziva „aktivni ideolozi“, čiji je jedan od glavnih zadataka prikazivanje sopstvenog klasnog interesa kao opšteg i univerzalnog. Marksovim rečima kazano „svaka nova klasa koja stupa na mesto klase koja je pre nje vladala prinuđena je da, radi ostvarenja svog cilja, svoj interes prikazuje kao zajednički interes svih članova društva, tj. idejno izraženo, da svojim mislima daje oblik opštosti, da ih prikazuje kao jedino razumne, opšte važeće“ (Marx, Engels, 1974: 44).

Predstavljanje sopstvenog, dakle partikularnog, interesa kao opšteg je ona tačka u kojoj se vidi da misli i ideje vladajuće klase, odnosno dominantna ideologija, podrazumeva po Marksu lažni oblik društvene svesti jer se izdaje za nešto što u stvari nije.<sup>15</sup> Čitav ovaj proces je podređen krutom klasnom determinizmu jer je interes, kao jedan od važnijih činilaca ideologije, pre svega klasni interes,<sup>16</sup> pri čemu Marks navodi da „klasa se

14 Treba imati u vidu da „[u]natoč tom obilju zabilježenih iskaza, Marx i Engels nisu baš nigdje ostavili iscrpnu i zaokruženu definiciju ideologije“ (Jukić, 1989: 51). Uprkos tome, Marksova koncepcija ideologije je imala veoma veliki uticaj na sagledavanje i koncipiranje ovog društvenog fenomena. U *Sociološkom rečniku* Oksfordskog univerziteta se navodi kako je do današnjih dana sociološka analiza ideologije ili marksistička pod jakim uticajem marksizma (Marshall, 1998). Ovaj uticaj, naravno, ne mora biti neposredan, već se može ogledati i u pokušaju „bega“ od marksističke orijentacije u okviru ove problematike.

15 Problematika lažne svesti dakako je znatno kompleksnija nego što je ovde predstavljeno. Šire razmatranje (ne)adekvatnosti koncepta lažne svesti u njenoj relaciji sa određivanjem pojma ideologije može se naći i u Eagleton, 1991: 10–28.

16 Marks pravi razliku između ličnog interesa pojedine individue i zajedničkog interesa svih individua koje međusobno opšte, pri čemu zajednički interes neizbežno prelazi u opšti, odnosno klasni, koji je ovaploćen u samoj državi, jer „svaka klasa koja teži da uzme vlast – pa čak i ako njena vladavina uslovljava ukidanje celokupnog starog oblika društva i vlasti uopšte, kao što je to slučaj sa proletarijatom – mora prvo osvojiti političku vlast da bi, opet, svoj interes predstavila kao opšti, na šta je primorana u prvom trenutku“ (Marx, Engels, 1974: 32). Već je rečeno da su pojedini autori smatrali problematičnim vezivanje interesa za koncept ideologije, međutim Teri Iglton (Terry Eagleton)

osamostaljuje u odnosu na individue, tako da one nailaze na već unapred određene uslove svog života; klasa im određuje društveni položaj a time i njihov lični razvitak; one joj se potčinjavaju“ (Marx, Engels, 1974: 58).<sup>17</sup>

Mnogi autori koji su se bavili ideologijom, a želeli su da se iz nekog razloga distanciraju od Marksa i marksističke teorije, upravo se se trudili da to bude u onim ključnim tačkama koje se odnose na lažnost svesti i klasnu uslovljenost.<sup>18</sup> Jedan od takvih je i Manhajm, koji teži da svoj teorijski koncept oslobodi marksističkog balasta tako što ga ne svodi isključivo na pogrešne/lažne predstave, pri čemu i pogrešnu svest vidi ne kao suprotnost „nekom apsolutnom, večito istom biću, već nasuprot jednom biću koje se ponovo oblikuje kroz stalno nove duhovne procese“ (Manhajm, 1978: 93). Osim ovoga, Manhajm je takođe smatrao da društvene grupe koje iz svoje interesne perspektive daju tumačnje sveta „nipošto ne moraju biti *samo klase*, već, da to mogu biti, na primer, i generacije, životne sredine, sekte, profesionalne grupe, škole itd.“ (Manhajm, 1978: 260).

Kako je manhajmovski koncept ideologije (i kritike ideologije) težio da se izvuče iz marksističkih okvira, tako se čini da je sličan proces važio i za KAD, za koju bi se možda moglo reći i da je jedna vrsta zamene za kritiku ideologije donekle očišćene od marksističkih primesa. Jedna od takvih je i, uslovno rečeno, relativizacija klasnog pitanja, koje je u marksizmu bilo pitanje svih pitanja, osnovni oblik društvenih antagonizama čijim bi rešavanjem bile rešene i suprotstavljenosti u ostalim sferama (rodnoj, etničkoj itd.). U okviru KAD, klasno diferenciranje je samo jedan kanal ispoljavanja društvenih nejednakosti, koji je kao takav podjednako važan kao i neki drugi.<sup>19</sup>

navodi da se interesi mogu uvesti u igru, ali da u tom slučaju moraju biti relevantni za održavanje ili opovrgavanje čitavog političkog oblika života (Eagleton, 1991: 29).

- 17 Na ovom mestu nije bio cilj dati jedno sveobuhvatno viđenje marksističkog koncepta ideologije, već se samo želelo da se skrene pažnja na neke, po skromnom mišljenju autora, ključne osobenosti tog koncepta. Inače, dosta koncizan uvid u tu problematiku može se pronaći i u Jukić, 1989.
- 18 Pojedini teoretičari marksističku koncepciju ideologije uglavnom su svodili na koncept lažne svesti. Endru Hejvud (Andrew Heywood) tako navodi da „[u] marksističkom značenju, osnovna odlika ideologije jeste da je lažna: ona zasenjuje i zbunjuje potčinjene klase tako što od njih skriva protivrečnosti na kojima su zasnovana sva klasna društva. Ideologija posedničke buržoazije (buržoaska ideologija) u kapitalizmu razvija iluzije, odnosno 'lažnu svest' među proleterijatom, sprečavajući ga da spozna činjenicu da je eksploatisan“ (Hejvud, 2004: 84). Ovaj autor na jednom drugom mestu, ipak, navodi kako su, osim lažne svesti, ključne karakteristike marksističkog koncepta ideologije njeno vezivanje za klasni sistem, veza sa vlašću i prolaznost (Hejvud, 2005: 7–8).
- 19 Kako je prethodno rečeno, i Manhajm je pokušao da neutrališe dominaciju klasne problematike pa bi to mogla biti još jedna dodirna tačka sa KAD-om. Imajući ovo u vidu, ali i sličnosti koje su već pomenute, čini se da ne bi bilo prejako reći da je

Može se pretpostaviti da je izbegavanje klasne perspektive kod KAD-a imalo teorijske i vanteorijske razloge. Teorijski razlozi su verovatno povezani sa mišljenjima po kojima su klase prevaziđene, a klasne razlike potisnute na račun drugih nejednakosti (rodnih, rasnih, seksualnih, etničkih). Među autorima koji zagovaraju tezu o nestanku klasa ističu se Pakulski i Voters (Jan Pakulski, Malcolm Waters), koji svoju kritiku usmeravaju na osnovne postulate klasnog pristupa (ekonomizam, formiranje grupe, uzročna povezanost i transformaciona sposobnost) i upućuju tri osnovna prigovora koji se tiču osobenosti klasnog pristupa u odnosu na konkurentne pristupe, njegove teorijske relevantnosti kao i ideološke atraktivnosti (Cvejić, 2002: 69–70). Slično ovome, i Daglas Kelner (Douglas Kellner), američki teoretičar medija i medijske kulture, smatra da „svođenje ideologije na klasni interes ostavlja utisak da je jedini značajan oblik dominacije u društvu klasna ili ekonomska dominacija, dok mnogi teoretičari tvrde da su rasna, polna ili rodna dominacija takođe od najveće važnosti“ (Kelner, 2004: 98).<sup>20</sup>

Za razliku od toga Fredrik Džejmson (F. Jameson) navodi da je ideja o nestajanju klasa jedan od najistrajnijih lajtmotiva u ideološkom arsenalu liberalizma. Ovaj autor smatra da se to najčešće opravdavalno na dva načina, najpre kroz odsustvo klasične aristokratije evropskog tipa u SAD, što je uslovalo izostanak klasične buržoazije, koja samim tim nije generisala klasični proletarijat protiv sebe. Drugi način objašnjenja nestanka klasnih razlika odnosi se na buržujizaciju radnika, tj. na transformaciju buržoazije i radnika u potrošače (Jameson, 1977: 843–844). Ovom drugom eksplanatornom linijom kreću se i autori koji smatraju da je kategorija životnog stila (koji kao takav počiva pre svega na društvenoj organizaciji potrošnje) „postala zgodna poštapalica za sve društvene razlike u novom milenijumu“ i da je na taj način zamenila kategoriju klase (Lejsi, 2005: 524–525). Ovde se može primetiti kako je životni stil, kao ukupnost simboličkih i kulturnih praksi, u velikoj meri pasivizirao konfliktni potencijal pojma klasa, a antagonizam, koji je inherentan klasi kao takvoj, sveo na prost izbor različitih (najčešće vizuelnih) stilova.

Vanteorijski razlozi izbegavanja klasnog aspekta povezani su, čini se, sa težnjom za otklonom od marksizma, što je uglavnom bila posledica promene epohalne svesti koju je uslovio pad Berlinskog zida i slom Istočnog

---

Manhajm jedna vrsta preteče KAD-a, odnosno da se može smatrati autorom koji se nalazi u njenim teorijskim osnovama. Međutim, on se formalno ne uključuje u to polje, već se navode autori kao što su Antonio Gramši, Luj Altise, pripadnici Frankfurtske škole, Jirgen Habermas, Mišel Fuko i Mihail Bahtin (Fairclough, 2001: 232–233).

20 Upravo je ovo pomeranje analitičkog fokusa teoretičara levičarske orijentacije (kojima pripada i Kelner) sa dominantne pozicije proučavanja klasne nejednakosti na pitanja rodnih, etničkih, rasnih, kulturnih, religijskih i drugih antagonizama uslovalo „detronezaciju“ klasne pozicije, pri čemu je to istovremeno dovelo i do izvesne konvergencije između KAD-a i levičarske kritike ideologije.

bloka, što je dalje dovelo do toga da je leva ideja izgubila na popularnosti, pa je tako i kritika ideologije koja se razvijala u okvirima marksističke orijentacije postala manje omiljen analitički aparat. U tom pogledu interesantna je sudbina odnosa prema Marksu i marksističkoj teoriji uopšte na postjugoslovenskom prostoru. Ovaj odnos karakterišu dve krajnosti koje su se kretale od masovnog, nekritičkog i bezrezervnog prihvatanja i veličanja do isto takvog odbacivanja i dezavuisanja. I u jednom i u drugom slučaju prevagnuli su manhajmovski vanteorijski faktori.

Naime, apoteoza Marksa i marksizma bila je karakteristična za period postojanja socijalističke Jugoslavije. Kako je tu nakon Drugog svetskog rata komunizam inaugurisan u zvaničnu i gotovo obavezujuću ideologiju, tako je i marksistička teorija kanonizovana u zvaničnu doktrinu. Može se reći da je na taj način marksistička teorija izgubila kritički karakter, odnosno da se preobratala u sopstvenu suprotnost, jer je postala ideologija. Na praktičnom planu, pre svega u društvenim i humanističkim naukama, ovo je imalo za posledicu inflaciju marksističkih pogleda i uvida o svim mogućim pitanjima i problemima (pritom i sam karakter tog društva u najvećoj meri nije bio podesan za analitički aparat marksističke teorije). Kada se zajedno sa evropskim socijalizmom i socijalistička Jugoslavija urušila, a levičarski svetonazor izgubio na popularnosti i prijemčivosti, Marks i njegovo učenje su u potpunosti detronizovani.<sup>21</sup> To je dalje uslovalo potpuno (ali, kao i u prethodnom slučaju, neopravdano) distanciranje od marksizma, iako bi se moglo reći da u tranzicionim i posttranzicionim liberalno-kapitalističkim društvima mnogi ključni marksistički koncepti imaju znatan heuristički potencijal, posebno zbog toga što u tim društvima kapitalizam neretko ima osobine onog prvobitnog, divljeg, o kojem je i sam Marks pisao. Samim tim, na delu je svojevrsan paradoks koji se ogledao u tome da na društveni sistem koji je favorizovao marksizam marksistička teorija nije bila previše primenljiva, dok je karakter potonjeg sistema, u kom je u znatnoj meri odbačen marksizam, bio podesniji za primenu marksističke analize.<sup>22</sup>

---

21 Prema pojedinim mišljenjima „[o]vo nije nerazumljivo, pošto se posle nestanka višedecenijskog gotovo potpunog monopola marksističke paradigme moglo očekivati podjednako isključivo kretanje prema drugim krajnostima. Dodatno pojačavanje isključivosti u našoj zemlji razvijanih stanovišta uslovljeno je, delom, karakterističnim sadržajima balkanske naučne kulture, koja je, kao i politička kultura ovog podneblja, sklona pre naglašavanju militantnog i oslobodilačkog aspekta, a delimično već pominjanim osećanjem nacionalne ugroženosti, koje je dovelo do vrlo nediferenciranog i rezolutnog odnosa prema internacionalističkoj, mada autoritarnoj, prošlosti u razdoblju nepodeljene marksistički legitimisane vlasti“ (Ilić, 1998: 20).

22 Zbog toga se može reći i da je „[k]ritika ideologije kao iskrivljene svesti pod uticajem pre svega dominantnog vladajućeg klasnog interesa bila [...] uticajna sve dok je marksizam tokom 20. veka određivao važne sadržaje epohalne svesti, odnosno uspevao da vlastitu poželjnu viziju društva učini masovnom“ (Kuljić, 2006: 140).



Ovaj kratki istorijski ekskurs bi trebalo da ilustruje koliko snažan može da bude uticaj vanteorijskih faktora. Ako bismo se za trenutak vratili teorijskoj ravni, može se reći da se izvestan otklon od marksističke kritike ideologije može primetiti i kod samog pojma ideologije, u smislu da se ona ne mora nužno i jedino sagledavati kao iskrivljena, odnosno lažna svest. Umesto toga, kao ključna kategorija uvodi se dominacija. U tom smislu, američki sociolog Džon Tompson (John B. Thompson) u svom pokušaju da konceptualizuje pojam ideologije i poveže ga sa analizom diskursa najpre kreće od Gidensove teorije strukturalizacije, praveći razliku između tri nivoa apstrakcije koji se odnose na akciju, društvene institucije i društvene strukture. Između ova tri nivoa razvijaju se odnosi moći,<sup>23</sup> a kada se ti odnosi uspostave na institucionalnom nivou kao „sistematski asimetrični“, onda se to može opisati kao dominacija. Sintagma „sistematska asimetričnost“ podrazumeva situaciju u kojoj su pojedinci ili grupe institucionalno snabdeveni moći na način koji isključuje druge pojedince ili grupe, ili im moć ostaje nedostupna, bez obzira na to po kom osnovu se to isključenje sprovodi (Thompson, 1984: 130). Pritom se naglašava da odnosi između klasa nisu najvažniji oblik dominacije u kapitalističkim društvima, već da dominacija postoji i između nacionalnih država, etničkih grupa i polova, što u krajnjem slučaju ne može biti svedeno isključivo na klasnu dominaciju.

Sve u svemu, dominacija, kao u suštini nejednaka mogućnost pristupu institucionalnim oblicima i izvorima moći, postaje ključna kategorija oko koje se dalje koncipira pojam ideologije. Pored dominacije, posebnu važnost takođe ima i simbolička ravan, jer proučavanje ideologije, po Tompsonu, pre svega podrazumeva proučavanje načina na koje značenje (i označavanje) služi održavanju odnosa dominacije (Thompson, 1984: 130–131). Uvođenjem značenjske ravni u igru, koncept ideologije se povezuje sa sferom kulture. Na ovaj način kultura postaje oblast u kojoj se ideologija može (re)produkovati, gde usled njenog izraženog simboličkog karaktera načini (re)produkcije uglavnom nisu toliko očigledni i neposredni. Posebnu ulogu i važnost u tom procesu ima jezik za koji se smatra da je glavni prenosnik značenja i označavanja i koji kao takav služi održavanju odnosa dominacije (Thompson, 1984: 131). Odnosi dominacije konstruisani u jezičkoj ravni transponuju, dakle, odnose koji su uspostavljeni u okviru društvene strukture, istovremeno ih održavajući i reprodukujući.<sup>24</sup>

23 Autor moć određuje u zavisnosti od toga između kojih nivoa se ona uspostavlja, pa se tako na nivou akcije sagledava kao mogućnost delanja u skladu sa nečijim ciljevima i interesima, dok na institucionalnom nivou predstavlja kapacitet koji omogućava ili onemogućava donošenje odluka, ispunjavanje ciljeva ili realizovanje interesa (Thompson, 1984: 129).

24 Osim ovoga, simboličku dominaciju, prema Burdijeu, često ne možemo tako lako opaziti usled karakteristika habitusa u okviru kojih smo se formirali. Burdije tako

Tri su ključna načina preko kojih se ovaj proces odvija – legitimacija, prikrivanje i reifikacija (Thompson, 1984: 131).

Dominacija je, dakle, centralna kategorija u okviru KAD-a, zajedno sa simboličkom ravni u okviru koje se posebno izdvaja jezik kao osnovni kanal ispoljavanja i održavanja odnosa dominacije, kroz koji se oni legitimišu, prikrivaju ili postvaruju, odnosno predstavljaju kao prirodni i trajni. Treba još jednom naglasiti da jezik ne mora biti centralni kanal preko kojeg se konstruišu ideološka značenja, već tu ulogu može igrati i neki drugi značenjski sistem. Jedan od takvih sistema jesu i masovni mediji, koje kratko pominje i Thompson sagledavajući ih kao institucije u najširem smislu i napominjući važnost rekonstrukcije diskursa koji prenose. Čini se da razmatranje uloge medija, u ne samo prenošenju već i stvaranju ideoloških značenja (a samim tim i u održavanju odnosa dominacije), zaslužuje mnogo više pažnje, posebno kada se ima u vidu stupanj njihovog razvoja, kao i globalna medijska povezanost. Različiti oblici masovnih medija ne samo da su glavni kanali komunikacije već kao takvi aktivno učestvuju u kreiranju i prenošenju različitih ideoloških poruka, kako zvukom tako i slikom.

Dominacija medija u savremenom društvu olakšava reprodukovanje (a samim tim i održavanje) simboličke dominacije nezavisno od toga na kojim osnovama se ta dominacija uspostavlja. Međutim, čini se da je centriranje pojma ideologije oko koncepta dominacije previše usko, jer iz toga onda proizilazi da ideologijom raspolažu samo one grupe ljudi koje u odnosima dominacije zauzimaju nadređene pozicije. To samim tim znači da sve one grupacije koje su u podređenom položaju ne mogu imati razvijene ideološke sisteme. Zbog toga se može postaviti pitanje – da li ideologija može biti u službi ne samo opravdavanja i prikrivanja dominacije već i borbe protiv nje? Slično ovome, nameće se i pitanje – da li se baš svaki odnos dominacije može smatrati ideologijom? Jasno je da gotovo svaki oblik dominacije, ako se želi održati, mora biti na neki način legitimisan, najčešće kroz neki oblik narativa ili diskursa, ali da li je opravdano takvu značenjsku mrežu uvek sagledavati kao ideologiju? Iz ovoga proizilazi i još jedna nedoumica koja se odnosi na odbacivanje koncepta iskrivljene, odnosno lažne svesti. Bez želje za dubljim zalaženjem u ispitivanje kategorija stvarnog i iskrivljenog, koje su konstruktivistička paradigma i ničeovska multiperspektivnost kao polazna tačka postmodernog relativizma snažno rastresli, ostaje uverenje da se one ne mogu tako lako napustiti. Dovoljno

---

kaže da „[o]sobitost simboličke dominacije sastoji se upravo u tome što ona pretpostavlja da onaj tko joj je podvrgnut zauzima stav koji nije opterećen uobičajenom dilemom između slobode i prisile: 'izbori' habitusa [...] vrše se bez udjela, svijesti i prisile, aktiviranjem dispozicija koje su doduše nesumnjivo proizvod društvenih determinizama, ali se ujedno uspostavljaju izvan domene svijesti i izvan prisile“ (Bourdieu, 1992: 32).

je samo imati u vidu prethodno određenje ideologije koje u centar stavlja odnose dominacije, gde bi prikazivanje tih odnosa kao nečeg prirodnog i uobičajenog u suštini predstavljalo izvesno iskrivljavanje. Isto se odnosi i na pokušaj njihove legitimacije ili prikriivanja.

Upravo na to skreće pažnju Stjuart Hol (Stuart Hall) u svom pokušaju da kritički reafirmiše Marksov koncept ideologije. On smatra da se iskrivljavanje o kojem i Marks govori odnosi na „zamađljivanje, skrivanje, prikriivanje“ onih odnosa i procesa koji se ne pojavljuju na površini (već su, shodno marksističkoj doktrini, skriveni u okvirima proizvodnih odnosa, a povezani su sa svojinom, vlasništvom, eksploatacijom najamnog rada i prisvajanjem viška vrednosti) (Hall, 2005: 34). Preciznije rečeno, ovo prikriivanje, odnosno iskrivljavanje zapravo podrazumeva njihova jednostrana, parcijalna i samim tim neadekvatna objašnjenja.<sup>25</sup> Nije, dakle, u pitanju distinkcija između lažnog i stvarnog, već između parcijalnog i adekvatnog ili jednostranog i pažljivo diferenciranog (Hall, 2005: 38).<sup>26</sup> Ova distinkcija se kreira preko jezika koji je, po Holu, medijum *par excellence* kroz koji stvari mogu biti predstavljene i samim tim medijum u kojem je ideologija generisana i transformisana i u kojem isti društveni odnos može biti različito prikazan i konstruisan (Hall, 2005: 35).

U toj diskrepanciji koja proizilazi iz jednostranih i neadekvatnih objašnjenja, ali i predstavljanja društvenih procesa, mogu se detektovati ideološki uplivi. Jednostavno, stvari često nisu onakve kakvim se prikazuju da jesu, a to može biti posledica ideološkog uticaja. Ono na šta Stjuart Hol posebno skreće pažnju jesu sistemi predstavljanja (*systems of representations*). Uopšteno gledano, predstavljanje, po Holu, podrazumeva proces proizvodnje i razmene značenja u okviru jedne kulture. U taj proces uključena su dva sistema, od kojih jedan povezuje sve vrste objekata, ljudi i događaja sa nizom pojmova ili mentalnih predstava koje nosimo u našim glavama, dok se drugi sistem odnosi na jezik koji je uključen u opšti proces konstrukcije značenja, pri čemu je jezik shvaćen u najširem smislu kao svaki zvuk, reč, slika ili objekat koji funkcioniše kao znak i ograničovan je sa drugim znacima u sistem koji je sposoban da prenosi i izražava značenje (Hall, 1997a: 17–19). Sistemi predstavljanja koji se odnose

25 Na sličan način ideologiju vidi i Arnold Hauzer (A. Hauser), koji takođe smatra da ona „nije samo zabluda, prikriivanje ili krivotvorenje, nego u isti mah i zahtjev, izraz neke težnje, htijenja i nastojanja koji odabire oblik prividno objektivnih, bestrasnih izjava“ (Hauser, 1977: 44). U ovom slučaju prividnost koju naglašava Hauzer, odnosno prividni karakter ideološkog narativa, jedna je od njegovih ključnih karakteristika.

26 Upravo na to upućuje i Marks, kod koga ideologija ima karakteristike iskrivljene svesti, pri čemu ta „iskrivljenost“ proizilazi iz njene parcijalnosti, tj. pokušaja predstavljanja interesa jedne društvene grupe (klase) kao univerzalnih, odnosno prikazivanje kako su interesi određene klase u stvari interesi celog društva.

na mentalne predstave ili pojmovne mape i jezik su, prema Holu, u samoj srži značenjskog procesa u kulturi. Ovaj autor uz to naglašava da značenje ne postoji samo za sebe, već su ljudi ti koji ga učvršćuju tako snažno da, nakon nekog vremena, izgleda prirodno i neizbežno, pri čemu je ono konstruisano i učvršćeno kodom koji postavlja uzajamnu povezanost između našeg pojmovnog sistema i jezika (Hall, 1997a: 21).

Sistemi predstavljanja, dakle, koristeći različite ideološke okvire isti društveni proces mogu izraziti na različit način. Kako će taj društveni proces ili odnos biti predstavljen zavisi naravno od onih koji taj sistem predstavljanja kreiraju, odnosno od interesa kojima se u tom kreiranju rukovode. Ovakav način poimanja ideologije posebno može biti koristan kada se ima u vidu sveopšta dominacija masovnih medija gde je neretko sam društveni život posredovan velikim brojem prizora.

Kako je jezik medija pre svega simboličkog karaktera, tako se i kod razmatranja ideologije simbolička ravan mora imati u vidu. Zbog toga bi možda bilo korisno imati u vidu određenje koje je dao Stjuart Hol koji pod ideologijom podrazumeva mentalne okvire – jezike, koncepte, kategorije, slike misli i sisteme predstavljanja – koji razvijaju različite klase i socijalne grupe kako bi dali smisao, definisali, shvatili i učinili razumljivim način na koji društvo funkcioniše (Hall, 2005: 26). Iz ovako širokog određenja vidi se da je akcenat pre svega na simboličkoj formi ideologije čija se uloga ogleda u „dešifrovanju“ društvene stvarnosti, pri čemu autor smatra da je najvažnije da se prilikom analize ideologije posmatra kako određen skup ideja neke grupacije dominira društvenim mišljenjem istovremeno osiguravajući integraciju, ali i dominaciju i vođstvo nad društvom kao celinom.

Simbolički karakter ideologije svakako je njena važna karakteristika, ali se ne bi trebalo zadržati samo na tome. U svom pokušaju da ponudi, kako sam kaže, neutralnu definiciju ideologije,<sup>27</sup> Endru Hejvud naglašava mobilizatorski momenat kao posebno važan i ideologiju vidi kao „vrednosni sistem usmeren na akciju, međusobno povezan skup ideja koji na neki način usmerava ili inspiriše političko delovanje“ (Hejvud, 2004: 86). Mobilizatorska komponenta ideologije takođe je važna,<sup>28</sup> ali nije presudna, što uviđa i Hejvud naglašavajući da uz to „sve ideologije: a) nude prikaz postojećeg poretka, obično u obliku 'pogleda na svet', b) iznose model željene budućnosti, viziju 'dobrog društva' i c) objašnjavaju kako može i kako bi trebalo da se izvede politička promena“ (Hejvud, 2005: 12).

---

27 „Neutralnost“ pojma ideologije, po Hejvudu, podrazumeva njenu primenu na sve političke tradicije, zbog čega mora da se „odbaci shvatanje da su ideologije 'dobre' ili 'loše', istinite ili lažne, oslobađajuće ili tlačiteljske“ (Hejvud, 2004: 86).

28 Važnost mobilizatorskog karaktera ideologije istakao je i Teri Iglton upućujući na to da se ideologije često sagledavaju kao posebni delatno orijentisani (*action-oriented*) korpusi verovanja, pre nego spekulativni teorijski sistemi (Eagleton, 1991: 47).

Imajući navedeno na umu, ideologija bi se u najširem smislu možda mogla shvatiti i kao jedna vrsta manje ili više uređenog narativa (koji sadrži određene ideje, načela i vrednosti) neke društvene grupacije (bez obzira na to da li je na vlasti ili ne) kojim se pravda (pogled na svet) ili teži prevazići (vizija poželjnog društva) njen društveni položaj i kojim se ujedno racionalizuju, naturalizuju (pokazuju kao prirodni i podrazumevajući)<sup>29</sup> i univerzalizuju (predstavljaju kao opšti)<sup>30</sup> njeni političko-ekonomski ciljevi, težnje i interesi.

Jedan od osnovnih kanala reprodukcije (pa i produkcije) ovako shvaćenog pojma ideologije jeste kultura. Iglton tako navodi da se pored dva najšira shvatanja ideologije, kao korpusa ideja i određenih obrazaca ponašanja (što proizilazi iz Altiseovog koncepta društvenih praksi), može u obzir uzeti i treće određenje ideologije kao diskurzivnog ili semiotičkog fenomena (Eagleton, 1991: 194). Osim što treće određenje predstavlja jednu vrstu mosta između prva dva, na taj način se istovremeno čvršće povezuje koncept ideologije sa značenjskom sferom društva, odnosno sa kulturom.

Premda se ovde neće ulaziti u razmatranje pojma kulture, treba ipak napomenuti da brojna određenja posebno naglašavaju simboličku ravan, iako se kultura kao takva ne može sagledati isključivo kao simbolička formacija. U tom smislu, poljska sociološkinja Antonjina Kłoskowska (Antonina Kłoskowska) smatra opravdanim izdvajanje tri kulturne kategorije: kulture bitisanja, socijalne kulture i simboličke kulture (Kłoskowska, 2001: 76), pri čemu navodi da se u stvarnosti teško mogu jasno razgraničiti ovi oblici kao čiste kategorije, ali iako se često mešaju, ne bi ih trebalo tretirati kao istovetne. Upravo kategorija simboličke kulture može predstavljati prostor (re)produkcije određene ideologije, posebno ako se simbolička kultura definiše prevashodno pomoću semiotičkog i aksiološkog kriterijuma, što znači da je to istovremeno kultura znakova i vrednosti (Kłoskowska, 2001: 111).

### 3. Ideologija u okvirima popularne kulture

Povezanost ideologije i kulture posebno se naglašava u teorijskim pristupima koji se bave popularnom kulturom. Tako Džon Stori (John Storey), profesor Univerziteta u Sanderlendu, navodi da je ideologija krucijal-

29 Jedno od osnovnih načela savremenog mita, koji je prema Rolanu Bartu (Roland Barthes) oblik ideološkog diskursa, jeste upravo to da „preobražava istoriju u prirod“ kroz proces naturalizacije (Bart, 1971: 284).

30 Iako navodi da mehanizme racionalizacije, naturalizacije i univerzalizacije (i ne samo njih) koristi većina kako dominantnih tako i suprotstavljenih ideologija, Iglton upozorava da to ipak ne čine sve bez izuzetka (Eagleton, 1991: 222). Uvažavajući ovu napomenu, smatramo da su to zapravo ključni ideološki mehanizmi bez kojih se sam koncept ideologije razvodnjava i u znatnoj meri relativise.

ni koncept u proučavanju popularne kulture (Storey, 2009). Slično tome, i Dominik Strinati (Dominic Strinati), predavač na Univerzitetu u Lesteru, smatra da su pitanja koja se odnose na ideologiju jedna od tri ključne teme koje su usko povezane sa teorijama o popularnoj kulturi (Strinati, 2004). Za razliku od ovoga, teorijski pristupi koji su se bavili masovnom kulturom ili se nisu bavili ideologijom<sup>31</sup> ili su uglavnom ideologiju posmatrali nediferencirano, sagledavajući masovnu kulturu kao ideološko sredstvo.<sup>32</sup>

Eventualni izuzetak bi mogli biti teorijski uvidi Ien Ang (Ien Ang), profesorke studija kulture, koja govori o ideologiji masovne kulture i pod tim podrazumeva (uglavnom) negativnu kvalifikaciju onih proizvoda i praksi koje dolaze iz zapadnih centara kulturne industrije. Ideologija masovne kulture, prema Ien Ang, takođe uključuje njen doživljaj, ali se istovremeno odnosi i na situiranje pojedinaca u masovnoj kulturi, što dalje može uticati na formiranje identiteta i na stav o drugima. Kao što se može primetiti, pomenuto ne govori ništa o konkretnoj povezanosti ideologije i masovne kulture, niti pokušava da smesti ideologiju u njene okvire. Međutim, ono što u koncepciji Ien Ang može biti značajno jeste „emotivna privlačnost ideologije masovne kulture“, koju ona naglašava, a koja se odnosi na to da „jedna teorija izvršava svoju ideološku funkciju ukoliko *emotivno* deluje na ljude, i tome su podređene tvrdnje sadržane u teoriji“ (Ang, 2008: 331).

Angova se ovde poziva na Terija Igltona koji povezuje ideologiju sa narativom i fikcijom, pri čemu smatra da se ta veza uspostavlja upravo preko emotivne ravni jer je „kognitivna struktura ideološkog diskursa podređena njegovoj emotivnoj strukturi“ (Eagleton, 1979: 64).<sup>33</sup> Zbog toga se,

31 Može se, na primer, pomenuti razmatranje masovne kulture objavljeno u istoimenoj knjizi Antonjine Kloskovske u kojoj se ona ni na koji način ne dotiče problema ideologije (Kloskovska, 1985), ili pak studija istorijskog karaktera Kaspara Mazea (Kaspar Maase) o pojavi i razvoju masovne kulture u kojoj takođe nema reči o ideologiji (Maze, 2008).

32 Takav je slučaj, recimo, sa Adornom i Horkhajmerom (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer) koji, između ostalog, smatraju da sadržaji masovne kulture pasiviziraju i konformiraju svoje konzumente. Stoga je, po njima, kulturna industrija (koja proizvodi masovnu kulturu) cilj liberalizma i instrument kontrole onih koji vladaju (Adorno, Horkhajmer, 2008: 75–76).

33 Na drugom mestu, Iglton navodi da u okviru jednog ideološkog diskursa afektivni faktori mogu imati veću važnost od kognitivnih (Eagleton, 1991: 21). Iglton zapravo ide još dalje napominjući da je striktno racionalističko viđenje ideologije kao svesnog, dobro artikulisanog sistema verovanja neadekvatno, jer nedostaje afektivna, nesvesna, mitska ili simbolička dimenzija ideologije (Eagleton, 1991: 221). Važnost emotivne komponente u koncipiranju pojma ideologije naglašava i Endru Hejvud navodeći da ideologija „ima moćan emocionalni ili afektivni karakter: ona je sredstvo za izražavanje nada i strahova, simpatija i neprijateljstava, kao i za artikulisanje verovanja i razumevanja“ (Hejvud, 2005: 13).

pomenuti autor navodi, najveća sličnost sa ideologijom može pronaći u literarnoj fikciji, pri čemu sami literarni tekstovi, kao i ideologija, često uključuju kognitivne pretpostavke, ali te pretpostavke nisu tu da nas informišu o realnosti (Eagleton, 1979: 65), već da nam ponude, moglo bi se dodati, onu realnost iza koje stoje interesi centara moći.

Igltonovo insistiranje na emotivnoj ravni kao posebno važnoj komponenti usmereno je na osvetljavanje bazičnih elemenata koji čine strukturu jednog ideološkog diskursa. Slično tome, ideološkim antinomijama u kulturi, takođe na jedan bazičan način, bavio se i Fredrik Džejmson. Ovaj autor je smatrao da ukoliko želimo da čitamo književne ili kulturne tekstove kao simboličke činove, nužno ih moramo shvatiti kao rešenje određenih protivrečnosti (Džejmson, 1984: 94). Samim tim, i popularna kultura kao jedna izrazito simbolička ravan nužno je prožeta različitim protivrečnostima koje su u određenoj meri često refleksija onih koje su prisutne u samom društvu. Jedna vrsta esencije tih protivrečnosti jesu ideologeme i one, prema Džejmsonu, predstavljaju najmanje razgovetne jedinice u suštini antagonističkih kolektivnih rasprava društvenih klasa (Džejmson, 1984: 89). Za Džejmsona ideologeme su na neki način posrednici „između koncepcije ideologije kao apstraktnog mišljenja [...] i pripovednog materijala“ (Džejmson, 1984: 102), odnosno one su jedna vrsta kanala preko kojeg se ideologija uranja u određeni kulturni tekst ili robu. Istovremeno, one su sposobne da budu pojmovno opisane i da se očituju kao pripovedanje, pri čemu ideologema može biti razrađena u oba ta smera tako da dobije, na jednoj strani, završen oblik filozofskog sistema, a na drugoj kulturnog teksta (Džejmson, 1984: 103).

U Džejmsonovom sistemu ovo dalje vodi ka ideologiji forme koja je namerna protivrečnost posebnih poruka koje šalju razni sistemi znakova, koegzistirajući u datom umetničkom procesu, kao i u njegovoj opštoj društvenoj formaciji (Džejmson, 1984: 116). Jednostavnije rečeno, u središtu svakog kulturnog teksta nalazi se simbolički kanalisana određena društvena protivrečnost koja je u svom najjednostavnijem obliku oličena u ideologemi, pri čemu su ideologeme osnovne jedinice ideoloških diskursa.

Premda Džejmsonovo i Igltonovo razmatranje ideologije pokušava da je smesti u sferu kulture i umetnosti uopšte, uvidi do kojih su došli svakako se mogu primeniti i na oblast masovne, odnosno popularne kulture. Za razliku od njih, kako je već rečeno, mnogi autori koji su se bavili masovnom kulturom često nisu imali intenciju da u to uključe i pitanje ideologije ili su pak ideologiji pristupali relativno nediferencirano. Nešto razložnija analiza ideologije prisutna je kod teoretičara koji se bave razmatranjima popularne kulture.

Jedan od njih je svakako i Džon Fisk. Ovaj autor ideologiju u okvirima popularne kulture sagledava, kako je i pre par stranica navedeno, kao sredstvo kojim se kapitalistički sistem naturalizuje<sup>34</sup> i istovremeno kroz robnu proizvodnju reprodukuje, jer je sva roba proizvedena u okvirima kapitalističkog sistema potpuno ispunjena njegovom ideologijom.<sup>35</sup> Fisk pravi paralelu između kulturnog i ekonomskog podsistema, napominjući da ideologija deluje u sferi kulture onako kako ekonomija deluje u svojoj sferi, s težnjom da naturalizuje kapitalistički sistem tako da deluje kao da je on jedini mogući (Fisk, 2001: 22). Proces naturalizacije, kao jedan od osnovnih ideoloških mehanizama, u slučaju kapitalizma deluje kako u obliku komercijalizacije tako i putem komodifikacije.

Osnovna funkcija ideologije jeste da u podređenima stvori lažnu svest o njihovom položaju u društvu tako što im s jedne strane prikriva sukob interesa između buržoazije i proletarijata, a s druge prikriva zajedničke interese između njih samih, što sprečava razvoj klasne solidarnosti ili klasne svesti (Fisk, 2001: 22). Fisk, dakle, direktno preuzima klasične marksističke postulate o ideologiji kao lažnoj svesti i uz marksističku terminologiju – buržoazija, proletarijat i radnička klasa – primenjuje ih na sferu popularne kulture. Samim tim, kapitalistički sistem posmatra kao monolitan i bez protivrečnosti (u Fiskovoj analizi se npr. ne vidi šta je sa zemljama na periferiji kapitalističkog sistema), koji u centrima kulturne industrije stvara robu preko koje kroz popularnu kulturu pasivizuje i kontroliše svoje podanike, što bi po Fisku bila i suština, kako je on naziva, vladajuće ideologije belog patrijarhalnog kapitalizma.<sup>36</sup>

34 O naturalizaciji govori i Burdije, ali u njegovom slučaju je reč o naturalizaciji klasnih razlika kroz tzv. ideologiju prirodnog ukusa, koja „poput svih ideoloških strategija koje nastaju u svakodnevnoj klasnoj borbi, *naturalizuje* realne razlike, preobraća u prirodne razlike ono što su, u stvari, razlike u načinima sticanja kulture“ (Burdije, 2008: 163). Estetske preferencije koje se formiraju kroz dva osnovna načina sticanja kulture, porodicu i školski sistem, često se posmatraju kao prirodne i urođene, a zapravo proizilaze iz različitih klasnih habitusa. Ideologija prirodnog ukusa samim tim naturalizuje razlike u ukusu i izraženiju sklonost ka visokoj ili masovnoj, odnosno popularnoj kulturi. Istovremeno, ove razlike su odraz klasnih razlika, pa se tako i klasna diferencijacija neretko sagledava kao prirodna i podrazumevajuća.

35 Fiskov omiljeni primer za ovo jeste džins koji je „toliko duboko prožet ideologijom belog kapitalizma da niko ko ga nosi ne može izbeći učestvovanje u toj ideologiji, pa dakle ni njeno širenje. Odevanjem u džins prihvatamo položaj subjekta unutar te ideologije, saglašavamo se s njom, i tako joj dajemo materijalni izraz; time 'živimo' kapitalizam posredstvom robe koju on proizvodi, a živeći ga, mi ga snažimo i potvrđujemo njegovu vrednost“ (Fisk, 2001: 22).

36 Osim što je u ovom određenju naglašena važnost povezanosti ideologije i popularne kulture, takođe je akcenat stavljen i na vezu između ideologije i ekonomije. To svakako nije slučajnost jer Fisk smatra da „ekonomski sistem zahteva ideologiju patrijarhalnog kapitalizma da ga podupre i naturalizuje. Ekonomija i ideologija nikada ne mogu biti razdvojene“ (Fiske, 2005: 96).



Iako se Fiskovo viđenje ideologije u potpunosti uklapa u marksističke kalupe manipulativne lažne svesti, on ipak ne ostaje, kako sâm na jednom mestu kaže pozivajući se na Stjuarta Hoola, zarobljenik „levičarskog elitizma koji implicitno ili eksplicitno obezvređuje ljude koje politički podržava“ (Fiske, 2005: 183). Ovo zapravo znači da se viđenje ideologije, uslovno rečeno, proširuje tako što se u igru uvodi i publika, koja nije kao kod mnogih autora bliskih marksizmu pasivna, bespomoćna i podložna manipulaciji. Aktivizam publike popularne kulture, prema Fisku, proizilazi iz subordiniranog položaja u kojem se ona nalazi, a koji se u izvesnom smislu može prevazići različitim oblicima simboličkog otpora. Ovo je ujedno i suština Fiskovog koncepta po kome je popularna kultura „kultura podređenih i obezvlašćenih, i stoga ona uvek u sebi nosi obeležja odnosa snaga, tragove sila dominacije i podređenosti koje su presudno značajne za naš društveni sistem, pa stoga i za naše društveno iskustvo. Na sličan način ona pokazuje znake suprotstavljanja takvim silama ili tragove pokušaja da se one izbegnu: popularna kultura protivureći samoj sebi“ (Fisk, 2001: 12).

Popularna kultura je, prema ovome, nužno ideološki obojena (i ideologija je kao takva inherentna popularnoj kulturi), pri čemu je ta ideologija u službi oprirrodnjavanja i reprodukovanja belog, patrijarhalnog kapitalizma, ali je istovremeno kroz samu popularnu kulturu moguć i otpor toj vladajućoj ideologiji. Fisk taj otpor vidi kao jednu vrsta kombinacije „semiotičkog gerilskog ratovanja“ o kojem govori Umberto Eko (U. Eco) i De Sertoove (Michel de Certeau) sekundarne proizvodnje.<sup>37</sup> Potrošači popularne kulture su samim tim istovremeno i proizvođači, koji od gotovih proizvoda kulturne industrije stvaraju nove i drugačije simboličke konstrukcije, iz čega Fisk zaključuje da „kreativnost popularne kulture ne počiva toliko na proizvodnji robe, koliko na produktivnom korišćenju industrijske robe“ (Fisk, 2001: 36). Zbog toga ovaj autor popularnu kulturu vidi i kao polje neprestane borbe između onih koji poseduju moć i samim tim uživaju dominaciju i onih drugih koji teže da se tome odupru kroz različite „veštine snalaženja“.

Iako je Fisk sa konceptom aktivne publike znatno usložnio vezu između ideologije i popularne kulture, ova relacija ipak ostaje jednosmerna jer i kod njega ideologija može delovati kroz popularnu kulturu samo odozgo

37 Mišel de Serto navodi da „jednoj racionalizovanoj proizvodnji, koliko ekspanzionističkoj toliko i centralizovanoj, bučnoj i spektakularnoj, odgovara jedna druga proizvodnja označena kao 'potrošnja': ova je lukava, rasuta, ali se uvlači svuda, tiha je i gotovo nevidljiva, pošto se ne ističe vlastitim proizvodima već načinima upotrebe proizvoda koje nameće vladajući ekonomski poredak“ (De Serto, 2008: 234). Ovakvu vrstu potrošnje De Serto naziva „sekundarnom proizvodnjom“, a ona se odnosi pre svega na, kako on kaže, „obične ljude“ koji u svakodnevnom životu, koristeći različite taktike, od gotovih kulturnih produkata stvaraju nove simboličke konstrukcije.

nadole. Uprkos tome što potrošači mogu dekonstruisati određene ideološke sadržaje, oni kroz taj kreativni proces ponovne proizvodnje značenja ne mogu istovremeno konstruisati i određene ideološke diskurse. Prethodno je rečeno da ideologija ne mora biti sredstvo određene društvene grupacije koja je na vlasti i kojom ona teži da na različite načine opravda svoj položaj, već može biti i instrument kojim oni u podređenom položaju žele da to svoje stanje prevaziđu. Fiskova publika, iako aktivna u svom otporu prema nametanju dominantnih značenja, kroz svoju kreativnu praksu sekundarne proizvodnje ne stvara homogen ideološki sistem. To potvrđuje i sam autor konstatacijom da „[p]opularni tekstovi mogu biti progresivni po tome što podstiču proizvodnju značenja koja deluju u pravcu menjanja ili destabilizovanja društvenog poretka, ali nikada ne mogu biti radikalna pošto nikada ne mogu da se neposredno suprotstave tom poretku, ili da ga zbace“ (Fisk, 2001: 153).

Zbog ovoga Fisk smatra da je popularna kultura „u samoj svojoj suštini politička. Ona se proizvodi i u njoj se uživa pod uslovima društvene podređenosti, i u igri moći u društvu zauzima središnje mesto“ (Fisk, 2001: 183). Politički karakter popularne kulture direktno upućuje i na prisustvo ideologije, koje je manje ili više evidentno, pri čemu je njeno delovanje gotovo uvek jednosmerno. Potencijalne i radikalno drugačije ideološke alternative se u okviru nje uglavnom ne konstituišu, niti se sam sistem fundamentalno dovodi u pitanje na jedan sistematičan i organizovan način, već su kritičkoj analizi uglavnom podvrgnuti pojedini njegovi segmenti.<sup>38</sup> Samim tim, iz toga proizilazi da je možda adekvatnije govoriti o ideološkim sadržajima ili pak različitim ideološkim aspektima koji se u popularnoj kulturi mogu konstruisati ili dekonstruisati.

Upravo (de)konstrukcija ideoloških značenja i težnja da se ovi procesi kontrolišu može biti jedno od značajnijih obeležja popularne kulture. Stjuart Hol, na čija razmatranja se i sam Fisk u velikoj meri oslanjao, tako smatra da „istraživanje popularne kulture ima tendenciju da široko oscilira između dva alternativna pola dijalektike – kontrola/otpor“ (Hol, 2008: 318). Iako u svom poznatom tekstu o dekonstrukciji popularnog Hol uglavnom ne govori konkretno o ideologiji, jasno je da kontrola i otpor predstavljaju deo gotovo svakog šireg ideološkog diskursa. On zapravo na jednom mestu uzgredno spominje popularni imperijalizam kao najmoćniju ideologiju, ali ne objašnjava šta pod tim podrazumeva, premda se može pretpostaviti da su to zapravo sadržaji koji dolaze posredstvom

---

38 Kao primer za ovu tvrdnju može poslužiti slučaj *crnog talasa* u socijalističkoj Jugoslaviji koji je najviše odjeka imao u okvirima filmske produkcije. Filmovi crnog talasa nisu suštinski osporavali socijalistički sistem, već su ukazivali, sa različitim kritičkim intenzitetom, na njegove loše strane. Bila je to zapravo levičarska kritika negativnih aspekata socijalističkog sistema.

masovnih medija iz, kako sam na jednom mestu kaže, institucija vladajuće kulturne proizvodnje. Kao suprotnost njima i njihovoj težnji za kontrolom on vidi kulturu radnog naroda, radničke klase i sirotinje koja tako predstavlja područje otpora.<sup>39</sup> Upravo na ovoj relaciji nastaje popularna kultura i samim tim je obeležena odnosima moći, tj. odnosima dominacije i subordinacije „koji su intrinzično svojstvo kulturnog odnosa“, pri čemu se moć koju poseduju centri kulturne industrije ogleda u tome „da stalno prerađuje i preoblikuje ono što predstavlja i da, ponavljanjem i selekcijom, nameće i implantira takve definicije nas samih koje se lakše uklapaju u opise vladajuće ili poželjne kulture“ (Hol, 2008: 322).

Popularnu kulturu, dakle, odlikuju stalne napetosti, suprotstavljenosti i antagonizmi pre svega između težnji da se stave pod kontrolu i samim tim ujednače i uniformišu različiti kulturni oblici kako bi se što lakše servirali brojnim potrošačima i pokušaja da se ovim tendencijama odupre. To je, prema Holu, polje na kome dominantne grupacije u jednom društvu (odnosno one grupacije kod kojih je koncentrisana politička i ekonomska moć) pokušavaju da uspostave određenu vrstu kontrole, dok oni koji se nalaze u podređenom položaju teže da se toj kontroli kroz različite kulturne rituale i prakse odupru. Dominacija i otpor se takođe izražavaju preko različitih kulturnih oblika, kao što su filmovi, muzika, stripovi i sl. Kada je u pitanju dominacija, jasno je da je ona vezana za posedovanje moći, pa je samim tim najčešće i institucionalizovana. Isto tako, i kada se radi o otporu, da bi imao bilo kakvu težinu, čini se neophodnim da i on u određenom smislu ima institucionalni oblik (ovde se pojam institucije uzima u najširem značenju u smislu postojanja određene standardizacije u obavljanju delatnosti i izvesnog stepena formalne organizacione strukture). Tako, na primer, film kao institucionalizovana kulturološka forma, s jedne strane može biti posrednik u legitimisanju i naturalizovanju izvesnih ideja ili vrednosti iza kojih stoje interesi i ciljevi određenih grupa društvu, dok s druge može biti i jedna vrsta simboličkog otpora ovome. Daglas Kelner u svojoj knjizi *Cinema Wars* navodi čitav niz filmskih ostvarenja (od dokumentarnih preko igranih do animiranih) koja su se manje ili više uspešno

---

39 Hol povezuje, a na momente kao i da izjednačava, popularnu kulturu sa kulturom radničke klase. On smatra da su pojmovi *klasa* i *popularno* duboko povezani, ali da nisu apsolutno zamenljivi, da bi zatim naveo kako termin *popularan* upućuje na kulturu ugnjetavanih i marginalizovanih klasa (Hol, 2008: 327). Premda bi to značilo da je popularna kultura zapravo klasna kultura, Hol uvodi kategoriju naroda: „Narod protiv bloka moći, a ne 'klasa-protiv-klase' centralna je linija protivrečnosti oko koje se polarizuje polje kulture. Popularna kultura je naročito organizovana oko protivrečnosti narodne snage protiv bloka moći“ (Hol, 2008: 327). Iako ne objašnjava šta podrazumeva pod „narodom“ niti „blokom moći“, suština bi bila da odnos podređenih i nadređenih određuje značenje kulturnih simbola i praksi u jednom društvu.

simbolički suprotstavljala hegemonim političkim pozicijama u američkom društvu nakon 2000. godine.<sup>40</sup>

Institucionalni oblici dominacije i otpora možda bi se mogli povezati sa onim što G. Terborn naziva ideološkim aparatima i kontraaparati-  
ma. Naime, kritički preispitujući shvatanje ideologije Luja Altsiera (Louis Althusser),<sup>41</sup> Terborn ideološke aparate vidi kao deo organizacije moći u društvu i smatra da imaju glavnu ulogu u procesu potčinjavanja (*subject*) i kvalifikacije (*qualification*) kojim se ideološki oblikuju pripadnici određenih klasa.<sup>42</sup> Ideološki aparati tako predstavljaju manifestaciju moći i diskursa vladajuće klase (ili vladajućeg saveza), dok kontraaparati, u različitoj meri, izražavaju otpor i diskurs onih nad kojima se vlada (Terborn, 1980: 86). Terborn pod ideološkim kontraaparati-  
ma u kapitalističkim sistemima podrazumeva radničke sindikate, levičarske političke partije, kao i različite kulturne organizacije. Međutim, ako bi se striktno teorijski posmatralo, ideološki kontraaparati trebalo bi da izražavaju jednu vrstu relativno zaokružene alternative dominantnom ideološkom poretku i na taj način u određenom stepenu da odražavaju interese onih koji nisu na pozicijama moći i vlasti. Kontraaparati bi zbog toga trebalo da počivaju na fundamentalnoj kritici sistema iz koga su proizašli, što bi istovremeno predstavljalo pogled iz određene ideološke perspektive. Čini se da Terborn nema u vidu ovako relativno široko određene ideoloških kontraaparata, već ih prevashodno sagledava kao neku vrstu političke opozicije koja se javlja u okvirima jednog ideološkog poretka.

40 Treba ipak naglasiti da je simboličko suprotstavljanje koje je Kelner analizirao bilo pre svega političke, a ne ideološke prirode, jer pomenuta ostvarenja nisu dovela u pitanje sam sistem kao takav, već su sa sistemskih pozicija kritikovali određene nedoslednosti i zastranjivanja.

41 Sintagmu „ideološki državni aparati“ Altiser je koristio za različite institucije (škola, porodica, religija, pravna sfera, sindikati, informaciona sfera, kultura) koje, po njemu, podučavaju „umeću“, ali u oblicima koji osiguravaju potčinjavanje vladajućoj ideologiji, ili ovladavanje njenom „primenom“ (Altiser, 2009: 14–15). To su, dakle, one institucije koje u skladu sa vladajućom ideologijom interpeliraju individue kao subjekte, odnosno stvaraju takve subjekte koji žive „spontano“ i „prirodno“ u okvirima vladajuće ideologije, iz čega proizilazi da „[p]osebno je svojstvo ideologije to što nameće (a da se ne čini da to radi jer su ovo 'očiglednosti') očiglednost kao očiglednost, koju *ne možemo a da ne prepoznamo...*“ (Altiser, 2009: 66). Na ovaj način subjekti se lakše pozicioniraju unutar dominantnog ideološkog sistema, pa se samim tim može reći da „[i]deologija predstavlja imaginarni odnos pojedinaca prema njihovim realnim uslovima egzistencije“ (Altiser, 2009: 53).

42 U Terbornovom teorijskom sistemu potčinjavanje i kvalifikacija se odnose na bazične procese ideološkog oblikovanja ljudi i podrazumevaju potčinjavanja posebnom poretku koji dozvoljava ili favorizuje određene nagone i sposobnosti, a zabranjuje i ne odobrava druge. Istovremeno, kroz isti proces novi članovi postaju kvalifikovani da preuzmu i izvedu repertoar uloga koje su im date u društvu u kom su rođeni (Terborn, 1980: 17). Potčinjavanje i kvalifikacija su zapravo deo širih procesa koji se odnose na formiranje ljudskog subjektiviteta.

Posmatrajući stvari iz takve, relativno uske teorijske perspektive, ideološki kontraaparati se čine kao zgodno sredstvo za konceptualizaciju otpora dominantnim tokovima u sferi popularne kulture, jer praktično svaki segment koji je u manjoj ili većoj meri institucionalizovan i kao takav simbolički izražava odbijanje prema onim ideološkim sadržajima koji dolaze iz centara kulturne industrije načelno može imati oblik ideološkog kontraaparata.<sup>43</sup> Ipak, Terborn ideju kontraaparata ne razrađuje u tom pravcu, niti im u načelu posvećuje posebnu pažnju, već se za razliku od toga usredsređuje na ideološke mehanizme potčinjavanja.

Omogućavanje i osiguravanje potčinjavanja dominaciji određene grupe u društvu svakako je jedna od važnijih funkcija svakog ideološkog narativa. U izvesnom smislu tome je, između ostalog, posvećen i rad italijanskog filozofa i teoretičara Antonija Gramšija (Antonio Gramsci), koga i sam Terborn pominje. Moglo bi se reći da je Gramši jedan od omiljenijih autora, pa čak i da je jedna vrsta klasika za sve one teoretičare koji se bave popularnom kulturom i njenom povezanošću sa ideologijom. U tom smislu, ključna kategorija u Gramšijevom ne toliko sistematizovanom teorijskom opusu jeste hegemonija, koju je i Stjuart Hol smatrao veoma važnom za proučavanje popularne kulture, posebno ističući kako je u središtu pažnje upravo odnos između kulture i pitanja hegemonije (Hol, 2008: 324). Gramši je pod hegemonijom u najširem smislu podrazumevao načine na koje se dominacija jedne društvene grupacije osmišljava i legitimše kroz kulturu. Konkretnije rečeno, on je smatrao da je za hegemoniju karakteristična „kombinacija sile i pristanka, koji se međusobno uravnotežuju, pri čemu sila preterano ne preteže nad pristankom. U stvari, uvek se pokušava obezbediti da sila izgleda zasnovana na pristanku većine, koji izražavaju takozvani organi javnog mnjenja – listovi i udruženja – koji se, stoga, u određenim situacijama, veštački množe“ (Gramši, 2008: 149).

Organi javnog mnjenja su prema Gramšiju glavni kanal kroz koji se izražavaju predstave o pristanku većine, odnosno glavni kanal za širenje hegemonije, pri čemu se može reći da „hegemonija oličava pravila, vrednosti i poglede na svet koje vladajuće klase nameću društvu“ (Aleksander, 2007: 82). Ako bismo gramšijevske organe javnog mnjenja proširili na masovne medije uopšte, moglo bi se reći da je popularna kultura pogodan teren za jedno suptilno i nenametljivo izražavanje, pa i održavanje hegemonije. Dominik Strinati tako napominje da su za Gramšija masov-

43 Treba biti obazriv sa ovakvom tvrdnjom jer se ne može, ipak, sve poimati kao ideološki (kontra)aparatus. Teri Iglton navodi primer televizije koja je, po njemu, pre oblik društvene kontrole nego ideološki aparat, pošto je kod nje važniji sam akt gledanja od ideološkog sadržaja. Po njemu, dugo gledanje televizije učvršćuje individue u pasivne, izolovane, privatizovane uloge, i troši dobar deo vremena koje može biti iskorišćeno u produktivne političke svrhe (Eagleton, 1991: 34–35).

ni mediji i popularna kultura mesta na kojima je hegemonija proizvedena, reprodukovana i preoblikovana, to su institucije civilnog društva koje obuhvataju kulturnu proizvodnju i potrošnju (Strinati, 2004: 156).<sup>44</sup> Slično tome i Viktorija Aleksander, razmatrajući ovaj gramšijevski koncept, napominje da filmovi, televizijske drame i sitkomi serviraju društveno očekivane predstave iza kojih stoje interesi elita (Aleksander, 2007: 82).

Hegemonija je, dakle, mehanizam kojim se relativno mirnim putem obezbeđuje pristanak na dominantnu poziciju određene grupacije u jednom društvu.<sup>45</sup> Glavnu ulogu u tom procesu, po Gramšiju, imaju intelektualci, pa se može reći da hegemonija u izvesnom smislu predstavlja i „oblik kulturne kontrole“ (Aleksander, 2007: 80). Mada, hegemonija se možda može sagledati i kao oblik kulturne legitimizacije, koju sprovode intelektualci, a iza kojih stoje grupacije kod kojih je koncentrisana politička i ekonomska moć. Kada su intelektualci u pitanju, Gramši govori o tzv. organskim intelektualcima za koje je karakteristično da imaju društvenu funkciju intelektualca i još važnije da izrastaju u okvirima određene klase.<sup>46</sup> Kako sam Gramši kaže: „Intelektualci su 'delegati' dominantne grupe, koji obavljaju niže rangirane funkcije društvene hegemonije i političke vlasti od kojih bi najvažnija svakako bila 'spontano' pristajanje masa stanovništva na opšte usmerenje koje društvenom životu nameće dominantna grupa...“ (Gramši, 2008: 152). Drugim rečima, intelektualci su agenti hegemonije koji je kroz svoju delatnost proizvode i plasiraju, pokušavajući da na taj način osiguraju „spontani pristanak“ širih slojeva stanovništva. Džon Stori ih vidi kao klasne organizatore (*class organizers*) u širem smislu te reči, čiji je zadatak da oblikuju i organizuju reformu moralnog i intelektualnog života (Storey, 2009: 81).

44 Gramši razdvaja civilno društvo i državu, pri čemu je za civilno društvo karakteristična hegemonija, a za državu prinuda. Država, dakle, raspolaze aparatom prinude, a kako se nijedna vlast ne može duže održati isključivo golom silom, neophodno je da se uz prinudu obezbedi i pristanak na tu vlast, što je osnovna funkcija hegemonije koja se najčešće ispoljava kroz kulturnu sferu (koja je za Gramšija deo civilnog društva). Zbog toga Gramši i naglašava da se „nadmoć jedne društvene grupe iskazuje na dva načina – kao 'dominacija' i kao 'intelektualno i moralno vođstvo“ (Gramši, 2008: 149).

45 Ključna uloga hegemonije je, dakle, da obezbedi pristanak, ali indirektnim putem, najčešće kroz kulturu. Kada je reč o pristanku, čini se korisnim napraviti razliku između pristanka (konsentus) i saglasnosti (konsenzus). Terborn naglašava da konsentus znači pristanak na nešto ili nekoga, dok se konsenzus odnosi na saglasnost između grupa ljudi, odnosno da se bazični konsenzus uspostavlja između samih vladajućih grupa, dok konsentus podrazumeva pristanak na njihov legitimitet (Terborn, 1980: 109).

46 Dominik Strinati navodi da je Gramši i sebe smatrao organskim intelektualcem koji pripada radničkoj klasi (Strinati, 2004: 150).

U tom smislu pristanak ne mora biti produkt trezvene i racionalne analize, pa samim tim ne mora uvek biti voljan, već često može biti nešto što se pomirujuće prihvata, ali i sa čime se može manipulirati. Lingvisti i kritičar američkog imperijalizma Noam Čomski (Noam Chomsky) govori tako o tzv. proizvodnji pristanka<sup>47</sup> čiji je osnovni cilj da „efektivno blokira bilo kakvo razumijevanje onoga što se događa u svijetu. Krucijalni cilj edukacije je preusmjeravanje pozornosti na nešto drugo [...] odvratiti je od naših vlastitih institucija i njihovog sistematskog funkcioniranja i ponašanja, od pravog izvora velike količine nasilja i patnje u svijetu“ (Chomsky, 2002: 24). Ovim mehanizmima Čomski još dodaje i *mainstream* kritiku koja je, u stvari, deo samog sistema, kao i davanje mogućnosti posmatranja, ali ne i uočavanja. Sve ovo je karakteristično kako za totalitarne tako i za demokratske režime, s tom razlikom što „demokracija dozvoljava da se glas ljudi čuje, a zadatak je intelektualaca da osiguraju da taj glas ima pečat ispravnog kursa. Propaganda je demokraciji isto što i nasilje totalitarizmu. Tehnike su izbrušene u visoku umjetnost“ (Chomsky, 2002: 41).

Najaktivniju ulogu u proizvodnji pristanka uglavnom imaju mediji. Čomski u tom pogledu razlikuje dve velike grupe medija – elitne i masovne medije. Elitni mediji se mogu smatrati „ozbiljnim“ medijima, koji po Čomskom postavljaju okvir unutar kog svi ostali deluju. Ovi mediji su usmereni ka onoj, uglavnom, visokoobrazovanoj bogatoj manjini koju Čomski naziva političkom klasom, jer je konstantno uključena u politički sistem, i koja se uglavnom sastoji od menadžera različitih vrsta. S druge strane, masovni mediji su mahom zabavnog i senzacionalističkog karaktera i okrenuti su ka širokoj publici koju ujedno i usmeravaju, ali joj istovremeno i odvrćaju pažnju. Jasno je da elitni mediji predstavljaju centralni kanal (re)produkcije vladajuće ideologije u jednom društvu, jer su oni najčešće u posedu upravo onih grupacija koje drže dominantne pozicije moći i vlasti. Ovo ujedno podrazumeva i da postavljaju granice do kojih se sme ići ne samo u legitimisanju već i u kritikovanju. Na taj način, eventualna kritika se razvija u strogo propisanim granicama i uglavnom se odnosi na neka taktička, a ne suštinska pitanja, pa kao takva služi stvaranju prividnog pluralizma i demokracije.

S druge strane, masovni mediji kao „neozbiljni“ služe prevashodno za zabavu, pa je samim tim prisustvo ideologije u njima znatno fluidnije,

47 Kako sam kaže, Čomski je ovu sintagmu pozajmio od američkog novinara Voltera Lipmana (Walter Lippmann), koji je bio član Odbora za javne informacije (*Committee on Public Information*), američke državne agencije osnovane kako bi se stanovništvo ubedilo u neophodnost američkog učestovanja u Prvom svetskom ratu. Osnovni način rada je bila propagandna delatnost, a jedan od članova Odbora bio je i Edward Bernajz (Edward Bernays), veliki zagovornik propagande koji se uz to smatra i „ocem“ industrije za odnose sa javnošću.

zbog čega se često previđa da zabava takođe može biti ideološki obojena. Tako hrvatski filmolog Hrvoje Turković u pokušaju određenja zabave uopšte ne pominje njenu moguću povezanost sa ideologijom. Sociološki relevantni aspekti koje ovaj autor naglašava odnose se na to da je zabava populistička i organizovana delatnost, ali da nije profesija (njom se ne zarađuje za život i od nje ne zavisi egzistencija, već je stvar dokolice) i da zbog toga ne utiče direktno na društveni status. U tom smislu, zabava je lična i privatna stvar (za razliku od posla koji je javan), a same zabavne delatnosti su kantovski bezinteresne i u izvesnom smislu kontemplativne (Turković, 2005: 13–19, 24–27).

Premda je određenje zabave koje je dao Hrvoje Turković (a koje je ovde vrlo sažeto navedeno) sasvim tačno, ostaje utisak da je nedovoljno, odnosno da je u izvesnom smislu jednostrano, jer se zabavi pristupa samo iz perspektive njenih potrošača. Na taj način se zanemaruje druga strana zabave, koja se odnosi na njene proizvođače koji su takođe fundamentalni deo ovog fenomena. U većini ne samo razvijenih kapitalističkih zemalja, industrija zabave je oblast u kojoj se obrće znatan kapital. Samim tim, zabava je u tom segmentu podvrgnuta obrascima industrijske proizvodnje pa bi za nju u načelu bilo karakteristično sve ono što je Turković već naveo, samo obrnuto. Zabava, dakle, takođe podrazumeva profesionalnu podelu rada i kao takva je izvor prihoda koji u krajnjem slučaju mogu uticati i na dostizanje određenog društvenog statusa. Isto tako, za radnike u industriji zabave njihov profesionalni položaj predstavlja posao u uobičajenom smislu te reči. Sve ovo u krajnjoj instanci ukazuje na to kako komercijalni interesi u oblasti zabave igraju možda i ključnu ulogu.<sup>48</sup>

Osim komercijalnih, može se reći da su često prisutni i interesi ideološke prirode, pa zbog toga ideološki aspekti zabave mogu imati najmanje dva oblika. Prvi je onaj koji se odnosi na direktno kodiranje ideoloških značenja u kulturne proizvode. To je najčešće povezano sa različitim načinima konotativnog legitimisanja, naturalizacije ili univerzalizacije određenog ideološkog sistema. Samim tim, pošto je prvenstveno reč o zabavi, ovi procesi su često prikriveni i sasvim u drugom planu.

48 Ovo bi zapravo mogla biti jedna vrsta dijalektike zabave, gde ovaj društveni fenomen uprkos svojoj naizgled banalnoj spoljašnjosti predstavlja relativno kompleksnu ljudsku delatnost. Dijalektičke krajnosti fenomena zabave, kao što je rečeno, podrazumevaju potrošače zabavnih sadržaja, kao i njihove proizvođače, s tim da je vrlo često moguće da su proizvođači istovremeno i potrošači, odnosno da su konzumenti zaposleni u industriji zabave. Ako bi se u analitičke svrhe ipak razdvojile ove dve kategorije, ključna distinkcija između njih bi bila identična onoj koja se može povući između amatera i profesionalca, u smislu da za razliku od profesionalca, delatnost koju obavlja amater ne utiče na njegovu egzistencijalnu situaciju, tj. ne zavisi mu egzistencija od te delatnosti.



Razmatrajući povezanost umetnosti i ideologije, Arnold Hauzer navodi da „Umetnost može na dva načina istaći socijalne ciljeve kojima služi. Njezin socijalni sadržaj može izbiti na površinu bilo u obliku eksplicitnih izjava – kao otvorena ispovijed, izričita pouka, izravna propaganda – bilo u obliku pukih implikacija, tj. kao prešutna pretpostavka prividno socijalno ravnodušnih prikaza, osnovana na nazoru o svijetu“ (Hauzer, 1977: 35). Slično se može reći i za zabavu, samo što u njenom slučaju preovlađuje potonji način, za koji i sam Hauzer kaže da je ne samo delotvorniji već i stilsko-istorijski uverljiviji.

Tako se, na primer, popularnost i relativno obimna produkcija filmova, serija, stripova, video-igara postapokaliptične tematike koja između ostalog uključuje i figure tzv. zombija može između ostalog objasniti jednostavno trendom, koji su u popularnoj kulturi veoma česta pojava, posebno kada se pokaže da određena tematika ili žanr ima široku recepciju koja samim tim obezbeđuje i visoku profitabilnost. Uz ovo, takvi kulturni produkti su najčešće upakovani u formu spektakla koji je pritom neretko žanrovski profilisan kao horor, naučnofantastična, akciona ili neka slična senzacionalna vrsta. Ipak, ovakva ostvarenja se mogu protumačiti i kao kritika kapitalističkog sistema koji od svojih podanika pravi bezdušne i besvesne potrošače nalik pomenutim zombijima. Istovremeno, kroz njih se implicitno može provlačiti jedna vrsta latentnog fašizma jer se potenciraju i legitimišu upotreba oružja i nasilje kao jedino ispravna, socijaldarvinistička teza o dominaciji i opstanku najjačih i najsposobnijih, zatim ultramačizam, patrijarhalizam, autoritarnost, militarizam, život kao neprestana borba za opstanak i sl.

Drugi oblik ideološke obojenosti zabave usko je povezan sa prethodnim, a odnosi se na mehanizme usmeravanja i posebno odvracanja pažnje, koje je Čomski pominjao. Upravo senzacije kojima obiluju spektakularni (ali ne samo oni) zabavni sadržaji izazivaju uzbuđenje, okupiraju pažnju i doživljavaju se kao relativno zanimljivi. Na ovaj način eventualna ideološka značenja se potiskuju u drugi plan ili se jednostavno ne doživljavaju kao takva. Senzacionalistički prikaz nekog događaja na TV-u, snažna žanrovska obojenost određenog filma, serije ili stripa, spektakularnost neke sportske priredbe podjednako mogu odvracati pažnju kako sa ozbiljnih i stvarnih problema u okviru jednog društva (na šta i sam Čomski ukazuje, a što su takođe ideološki mehanizmi) tako i sa potencijalnih ideoloških značenja koja sadrže u sebi. Među brojnim medijima zabavnog karaktera, može se reći da najizraženiji „ideološki potencijal“ ima filmski medij, koji je u sebi integrisao i zabavu i umetnost i koji je opisane ideološke karakteristike razvio do zavidnog nivoa.

#### 4. Film kao „ideološko sredstvo“ popularne kulture

Jedan od autora koji se bavio ideološkim aspektima filmova jeste i Douglas Kelner. Razmatrajući pomenutu problematiku, ovaj autor koristi sintagmu „filmska ideologija“ kojom objašnjava kako se ona prenosi pomoću slika, likova, scena, generičkih kodova i naracije u celini, ali takođe obuhvata i klasične filmske tehnike kao što su niski uglovi kamere, specifična rasveta, upotreba krupnog plana, zumiranje, usporeni snimci, trijumfalne muzičke teme (Kelner, 2004: 117). Kelnerovi uvidi o filmskoj ideologiji odnose se prvenstveno na filmske tehnike i postupke koji se mogu koristiti prilikom pokušaja da se određeni ideološki diskurs uobliči u filmski narativ. Ovim se pre svega naglašava instrumentalni aspekt filmskog medija, što sam film postavlja u poziciju sredstva za promovisanje i prenošenje određene političke ideologije ili bar pojedinih ideoloških poruka.

Premda koncept filmske ideologije predstavlja relativno usko shvaćanje odnosa ova dva fenomena, Kelner se ne zadržava na tome, već na konkretnom primeru pokazuje kako izvesni filmovi kao što su oni iz serijala Rambo (*First Blood*, 1982; *Rambo: First Blood Part II*, 1985; *Rambo III*, 1988), „Top gan“ (*Top Gun*, 1986) ili „Čelični orač“ (*Iron Eagle I*, 1986; *Iron Eagle II*, 1988) transkodiraju određene ideološke sadržaje reganističkog konzervativnog neoliberalizma istovremeno reprodukujući, kako sâm kaže, „hegemonističke političke pozicije i stavove“ (Kelner, 2004: 93–155). Holivud, u suštini, predstavlja gotovo idealnotipski slučaj za posmatranje povezanosti ideologije i filma. Jedan oblik ove povezanosti može se pratiti u holivudskim ekranizacijama vojnih spoljnopolitičkih intervencija vlade SAD. Od promene spoljnopolitičkog kursa iz izolacionizma u intervencionizam, posebno tokom Drugog svetskog rata, kada se Holivud bezrezervno stavio na raspolaganje političkom establišmentu SAD, uspostavila se jedna vrsta simbioze u kojoj je gotovo svaka vojna intervencija imala svoje filmske pandane (Zvijer, 2005). Mnoga od ovih ostvarenja su bila u formi spektakala (što je obično bio slučaj prilikom ekranizacije onih intervencija koje su imale širi društveni odjek) stvarajući na taj način raskošne filmske predstave koje su suštinu same intervencije najčešće stavljale sasvim u drugi plan. Ipak, ovim putem su se same intervencije na jedan posredan, uprošćen i vrlo često nekritički način približavale široj publici, čime se ujedno kroz popularnu kulturu legitimisala spoljna politika SAD i njeni interesi.

Kelner zapravo kroz ideološkokritičku analizu holivudskih filmova pokušava da objasni samo američko društvo, jer smatra da film može pomoći u interpretiranju društvene i političke istorije jednog perioda i da

kritičke interpretacije filmova mogu da omogućé razumevanje savremene američke kulture i društva (Kellner, 2010).

Takav pristup se može prihvatiti u najširem smislu i samim tim poći od pretpostavke da filmovi mogu predstavljati različita društvena strujanja i artikulirati određene društvene tendencije. U skladu s tim, povezanost filma i ideologije može biti shvaćena kao filmska predstava (odnosno kao jedan specifičan sistem predstavljanja u smislu u kome je o tome govorio Stjuart Hol) društvenih procesa, napetosti i konflikata u čijem je središtu dominantna ideološka matrica, a čiji okvir određuju centralne vrednosne orijentacije samog društva. Stoga se može reći da film „konstruiše i predstavlja svoju sliku stvarnosti putem kodova, konvencija, mitova i ideologija sopstvene kulture kao i putem specifičnih označavalačkih praksi samog medija“ (Turner, 1999: 152). Film, dakle, stvara svoju predstavu stvarnosti na koju mogu uticati i određeni aspekti same stvarnosti u okviru koje film nastaje.

Ako bismo navedeno povezali sa ideologijom, moglo bi se reći da su ovi uticaji dvojaki. Društvenoistorijske okolnosti u kojima je određen film nastao mogu posredno i neposredno uticati na njega, pri čemu se posredan uticaj ogleda u samoj činjenici da pojedino filmsko ostvarenje nastaje u okvirima određenog ideološkog sistema i jednostavno odražava (a uz to ujedno i reprodukuje, pri čemu to ne mora biti svesna i planska ideologizacija) osnovne ideološke postulate tog sistema (kao kada se u pojedinim jugoslovenskim komedijama ismevaju nesposobni direktori i lenji radnici, ali se nikako ne dovodi u pitanje samoupravni sistem kao takav). Neposredan uticaj se odnosi na direktne intervencije koje dolaze iz sfere političkog podsistema kako bi se produkcija određenog filma (ili više njih) usmerila u poželjnom pravcu. Kao primer mogao bi se navesti sastanak između Karla Rova (K. Rove), savetnika tadašnjeg američkog predsednika Džordža Buša, i holivudskih filmskih producenata na kome su oni pozvani da služe zemlji u „ratu protiv terorizma“ i da prave patriotske filmove (Kellner, 2010: 1).

Pored ovoga, uticaj može biti i obrnut, odnosno filmski medij može uticati na društvenu stvarnost, i to prvenstveno preko sopstvenog značenjskog nivoa sa kojim publika dolazi u direktni kontakt. Ovaj uticaj, naravno, nije nalik klasičnoj indoktrinaciji, gde bi filmski medij bio vrlo moćan u svojoj manipulativnosti i kontroli, a publika krajnje pasivna, što je u teoriji poznatije kao tzv. potkožni model.<sup>49</sup> Načelno posmatrano, intenzivniji (ideološki) efekat nekog filmskog ostvarenja mogao bi biti direktno srazmeran većem nedostatku kritičke distance i većom neinformisanošću same publike.

---

49 Prema potkožnom modelu (*hypodermic model*) efekti medija se ogledaju u direktnom primanju (upijanju) poruka, kao u slučaju injekcije (Kicinger, 2005: 417).

Analiza načina, kanala i mehanizama putem kojih društvena stvarnost može uticati na filmski medij može poslužiti kao sredstvo da se razumeju i objasne određeni aspekti same te stvarnosti. Kelner tako koristi filmove da osvetli određene istorijske trendove, konflikte, mogućnosti, krize i anksioznosti vremena u kom su analizirani filmovi nastali, ali isto tako koristi istoriju i društvenu teoriju da bi analizirao same filmove (Kellner, 2010: 17). Ovakav pristup u sociološkoj analizi filmova može biti vrlo koristan jer se ne zadržava samo na filmovima kao takvim, već omogućuje uvid u načine na koje određeno društveno okruženje (i ideološki, politički i ekonomski faktori dominantni u njemu) direktno ili indirektno utiče na produkciju određenih filmova. Dakle, upravo „primenjivanje sociološke imaginacije na film uključuje svest o ekonomskim, političkim i društvenim silama u istorijskom trenutku u kome je proizveden određeni film, ili niz filmova“ (Sutherland, Feltey, 2013: 6).

Na ovaj način se može bolje razumeti zašto su pojedine filmske slike oblikovane na određen način i koliku su ulogu u tom procesu imali prethodno pomenuti faktori. U svojoj analizi filmova Kelner posebno izdvaja dva slična metoda koja podjednako koristi. To su kontekstualna analiza i dijagnostička kritika. Kontekstualna analiza filmova podrazumeva smeštanje filmova u njihov društvenoistorijski ambijent i pokazivanje kako oni artikulišu društvenopolitičke događaje i borbe epohe, dok dijagnostička kritika koristi filmove da analizira i interpretira događaje, nade, strahove, diskurse, ideologije i društvenopolitičke konflikte jednog perioda (Kellner, 2010: 17, 34).

Filmovi, dakle, uglavnom imaju dosta toga da kažu o društvu u kome su nastali, pa se samim tim, u striktno pozitivističkom smislu, mogu tretirati i kao jedna vrsta podataka.<sup>50</sup> Isto tako, kroz filmove se najčešće na manje ili više latentan, odnosno manifestan način prelamaju određene društvene tendencije, dominantne vrednosti, različiti socijalni diskursi, ali i ključni ideološki obrasci. Da bi se navedeni aspekti detektovali na pravi način (koji često u samom društvu ne moraju biti toliko očigledni), neophodno je primeniti što sveobuhvatniji pristup filmovima. Australijski kulturolog Grejem Tarner (Graeme Turner) zagovara jedno celovito sagledavanje ovog značajnog fenomena popularne kulture i to tako što insistira na povezivanju tekstualnog i kontekstualnog pristupa (Turner, 1999: 154).

---

50 Prema pojedinim mišljenjima, da bi se filmovi u sociološkom smislu tretirali kao podaci o društvenom životu, neophodno je sledeća pitanja imati u vidu: Kako film odražava društveni kontekst? Kako film iskrivljuje društvenu realnost? Do koje mere film osvetljava zajedničke ili univerzalne društvene i humanističke probleme? U kojoj meri film obezbeđuje materijal za sociološku teoriju i istraživanja (ili protiv njih)? U kojoj meri filmovi povezuju biografiju (individualni nivo, prim. N. Z.), društvenu strukturu i istoriju? (Sutherland, Feltey, 2013: 14).

Pomenuti pristupi predstavljaju dve relativno široke teorijsko-interpretativne kategorije pomoću kojih se može razmatrati povezanost filma i kulture, pa i društva u celini. Tekstualni pristup je usmeren na sam filmski medij, odnosno na filmski tekst ili grupu filmskih tekstova i iz njih očitava informacije o kulturnim funkcijama filma, dok kontekstualni ima tendenciju da analizira kulturne, političke, institucionalne, industrijske karakteristike, najčešće nacionalnih filmskih industrija (Turner, 1999: 153).

Šire posmatrano, tekstualni pristup, odnosno tekstualna analiza filma proističe iz strukturalne analize uopšte, pri čemu je sama strukturalna analiza usmerena na određene dubinske strukture koje se nalaze ispod date značenjske produkcije i objašnjava pojavni oblik te produkcije jer, kako je Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss) pokazao, naizgled veoma različite značenjske produkcije mogu zapravo imati istu strukturu (Omon, Mari, 2007: 81–82).

Tekstualna analiza je usmerena na značenja i kao takva ima semio-loški karakter, pa je stoga usredsređena na višeznačnost filmskog medija. Često se, međutim, u teoriji navodi kako su ovi pristupi zapravo nezavršeni, upravo zbog pomenute višeznačnosti i praktične mnogobrojnosti značenja. Francuski filmski teoretičari Žak Omon (Jacques Aumont) i Mišel Mari (Michel Marie) smatraju da „[u] svim prilazima tekstuelne analize, sveobuhvatna analiza uvek je smatrana utopijom: nešto što se može zamisliti, ali što se u stvarnosti ne dešava. U želji da damo iole pozitivnije određenje, mi bismo radije rekli da je ona horizont analize – pa poput horizonta, kako joj se približavamo ona nam izmiče“ (Omon, Mari, 2007: 95).

Malo šire posmatrano, pitanje višeznačnosti i interpretativne konsekvence koje iz toga proizilaze karakteristične su ne samo za filmski medij već i za većinu vizuelnih sadržaja. Analizirajući konkretnu fotografiju u jednom magazinu, Stjuart Hol načelno zaključuje da nema jednog, stvarnog značenja, već da značenja „plutaju“ i da, samim tim, ne mogu biti konačno fiksirana (Hall, 1997b: 228). Zbog toga on navodi da ne treba tragati za „pravim“ ili „pogrešnim“ značenjima, već da treba tražiti tzv. poželjno ili pretpostavljeno značenje (*preferred meaning*). Pretpostavljeno značenje se može „uhvatiti“ uvođenjem u analizu narativnog aspekta (naslov ili komentar uz sliku). Zbog toga značenje neke fotografije ne leži isključivo u slici, već u povezanosti slike i teksta, pa su samim tim ova dva diskurzivna nivoa, diskurs pisanog jezika i diskurs fotografije, neophodni kako bi se proizvelo i fiksiralo značenje (Hall, 1997b: 228).

Traganje za pretpostavljenim značenjima u slučaju filmske slike podrazumevalo bi, osim vizuelnog nivoa, uključivanje u analizu i filmskih dijaloga, kao i svih onih pisanih sadržaja koji mogu biti prisutni u filmskim kadrovima. Isto tako, još jedan od načina da se određenim značenjskim

konstrukcijama u filmovima u određenoj meri fiksira smisao i značenje jeste i upotreba kontekstualnog pristupa koji pominje Tarner. Kontekstualni pristup se u najširem smislu može odnositi na osvetljavanje istorijskog i društvenopolitičkog konteksta u kome je analizirani film nastao. Na ovaj način se smisao pojedinih filmskih slika može preciznije analizirati. Zbog toga uvid u društveni milje, ali i u jedan globalniji kontekst, može poslužiti preciznijem dešifrovanju filmskih slika i omogućiti tačnije i smislenije „hvatanje“ značenja koje određena slika gradi. Na ovaj način se smisao filma može lakše približiti društvenom *background*-u i samim tim smislenije uobličiti njegova analiza, iako, recimo, na prvi pogled može izgledati da se sam film ni u kojoj meri ne odnosi na tekuću stvarnost u kojoj je nastao (Zvijer, 2011: 15).

Kombinacija tekstualnog i kontekstualnog pristupa, po Tarneru, ima veoma veliku eksplanatornu moć i kao takva je veoma pogodna za jednu obuhvatnu analizu, ali je istovremeno zbog svoje kompleksnosti i glomaznosti teško izvodiva ako bi se u celosti i do kraja sprovela. Stoga Tarner navodi da je neophodno na neki način povezati sa ideologijom sve ono što se analizira kroz pomenute pristupe. Ovo obrazlaže time što su filmovi, i kao sistemi reprezentacije i kao narativne strukture, bogata mesta za ideološke analize, te da filmske institucije imaju političke interese koji određuju kako su filmovi napravljeni, pa i kako se gledaju, a ispitivanje rada ovih institucija otkriva prirodu interesa kojima služe, ciljeve koje slede, kao i to koja je njihova funkciju za publiku, industriju, kao i kulturu u celini (Turner, 1999: 155–156).

S obzirom na to da je tekstualna analiza usmerena prevashodno na značenjsku ravan filmskog medija, tako se na film može gledati i kao na jednu vrstu simboličkog sredstva ideološke borbe. Iako je postala gotovo opšte mesto kada se govori o vezi ideologije i filma, Lenjinova izjava da je film najvažnija od svih umetnosti možda najjasnije ocrtava ideološke potencijale ovog medija. Premda je ovaj vrsni politički praktičar imao u vidu korišćenje filma od vrha ka dole, on može biti upotrebljen i u obrnutom smeru, odnosno ne samo kao sredstvo nametanja hegemonih ideološko-političkih predstava već i kao instrument otpora istim, ali takođe i kao simboličko sredstvo borbe između različitih blokova moći.<sup>51</sup>

---

51 Daglas Kelner navodi kako je u holivudskim filmovima tokom dvehiljaditih odigravana bitka između desničarskog konzervatizma koga je predstavljala administracija Džordža Buša i socijalnog liberalizma oličenog u kampanji Baraka Obame (Kellner, 2010: 3). Kao još izrazitiji primer mogla bi se uzeti igrana serija *Ravna gora* (2013–2014) koja, kao takva, može biti deo „ideološkog obračuna“ u popularnoj kulturi jer predstavlja jednu vrstu protivteže partizanskim filmovima (koji se i dalje prikazuju uprkos činjenici da zemlja i ideološki sistem u čijim okvirima su nastali ne postoje već više od dvadeset godina), kao i pokušaj da se revidira uloga četnika u Drugom svetskom ratu, uz istovremenu reviziju i njihove slike.

Da bi se ideološka značenja u nekom filmu lakše dekodirala, osim razrade samog pojma ideologije neophodno je uključiti i dodatne aspekte koji bi činili jednu vrstu prizme kroz koju bi se filmovi posmatrali. Načelno posmatrano, ti aspekti zavise od ključnih karakteristika konkretnog društvenog konteksta u okviru koga su analizirani filmovi nastali. U slučaju postjugoslovenskog prostora, koji predstavlja društveni kontekst analize u ovoj knjizi, najizrazitije karakteristike bile su dominacija nacionalističke ideologije, naglašeno preispitivanje odnosa prema neposrednoj, socijalističkoj, prošlosti, kao i relativno žestoki ratni sukobi među pojedinim članicama tada već bivše jugoslovenske federacije. Sve ovo bilo je uokvireno specifičnim ekonomskim procesima koji su prevashodno podrazumevali restauraciju kapitalističkih proizvodnih odnosa.

U skladu sa navedenim, ideološki sadržaji na filmu će se posmatrati preko četiri nivoa koji se odnose na 1) transponovanje ideološkog diskursa nacionalizma i drugih diskursa povezanih sa njim; 2) (re)konstrukciju prošlosti; 3) koncipiranje slike rata; kao i na 4) osvetljavanje ekonomsko-političkih osobenosti same filmske produkcije. Prva tri nivoa podrazumevaće kombinaciju tekstualnog i kontekstualnog pristupa, dok će se četvrti nivo uglavnom odnositi na kontekstualnu analizu.

Četiri pomenuta nivoa trebalo bi da olakšaju detektovanje ideoloških sadržaja na filmu, a njihov izbor je izvršen prema važnosti koju su imali s obzirom na specifičan društveni kontekst u kom su filmovi nastali. U tom smislu, prva stvar koja se nameće, gotovo sama po sebi, jeste nacionalizam, jer je njegova eksplozija u najisključivijem obliku postala gotovo centralna osobenost postjugoslovenskog prostora. Zbog toga se čini uputnim istražiti da li je i na koji način nacionalistički diskurs, s obzirom na svoju rasprostranjenost, bio kodiran u filmskim slikama. Dominacija nacionalizma na postjugoslovenskom prostoru išla je uporedo sa revidiranjem prošlosti, odnosno može se reći da je promena odnosa prema prošlosti indikator samih ideoloških promena. U ovom pogledu film se čini posebno značajnim jer može igrati aktivnu ulogu u procesima revizije istorije konstruišući nove slike prošlosti u skladu sa preovlađujućim ideološkim obrascem.

Pomenuti procesi revizije istorije i preovladavanja nacionalizma odigravali su se u okolnostima ratnih sukoba koji su označili definitivan kraj socijalističke Jugoslavije, i ujedno kao takvi dali poseban pečat postjugoslovenskom prostoru. S obzirom na ratocentričnu kulturu samog prostora i na prethodno (socijalističko) negovanje ratne tradicije i sećanja na (Drugi svetski) rat kao prelomni događaj, jugoslovenski ratovi su trajno obeležili novonastale države. Nezavisno od toga da li su ratovi bili glorifikatorske nulte tačke novih nacionalnih država ili traume nacionalnog kolektiva, njihov simbolički značaj je veliki. Samim tim, filmske reprezentacije rata mo-

gle su dodatno podstaći ovaj značaj ili pak donekle umanjiti traume koje je rat proizveo, postajući na taj način relativno važno ideološko sredstvo.

Kako bi se tri pomenuta nivoa analize što više fundirala u okvire relevantnog društvenog konteksta, razmatraće se i one strukture i procesi koji su imali manje ili više aktivnu ulogu u nastajanju i produkciji konkretnih filmova. Ovde se pre svega misli na strukturne sfere koje su povezane sa političkim i ekonomskim podsistemom i uticajima koji su iz njih proizlazili. Kako su ti uticaji na filmsku produkciju u prethodnom (socijalističkom) ideološkom sistemu bili manje ili više intenzivni, čini se suvislim zapitati se da li i u kojoj meri je taj uticaj opstao i nakon urušavanja socijalističkog sistema, i ako nije, kakve je nove oblike imao?





# III. Filmski diskurs nacionalizma

Nestanak socijalističke Jugoslavije sa istorijske pozornice uslovio je trusne promene na prostoru koji je tako dobio epitet postjugoslovenski. Promene su se najpre ogledale u nastanku nekoliko samostalnih država koje su u izmenjenim ideološkim okolnostima uglavnom bile podvrgnute sličnim ekonomsko-političkim transformacijama. Nestanak Jugoslavije i nastanak novih država bio je zaogrnut i korenitim ideološkim promenama koje su se najviše ogledale u eskaliranim nacionalizmima. Zajedno sa nacionalizmom javila su se i pojačana interesovanja za ekstremno desničarske političke pokrete, izraženi antikomunizam, kao i jačanje religioznosti i uticaja crkve. Pored ovoga, može se navesti izvestan stupanj privatizacije i širenje tržišta, ali uz nadzor i kontrolu ključnih državnih resursa od strane vrha vlasti, politički pluralizam i sl.

S obzirom na to da je široka rasprostranjenost nacionalizma bila jedna od centralnih osobenosti postjugoslovenskog prostora, pošlo se od jednostavne pretpostavke da su se, usled toga, određeni aspekti nacionalističkog diskursa u većoj ili manjoj meri transponovali u konkretna filmska ostvarenja. Paralelno sa širenjem nacionalizma tekli su i kongruentni procesi kao što su desekularizacija društva i povećanje rodni nejednakosti, pa će se razmotriti i filmske predstave ovih procesa.

## 1. Teorijski i društveni okviri nacionalizma

Bez pretenzije da se dâ bilo kakva konačna definicija, nacionalizam će se shvatati u okvirima teorijskih pretpostavki nekoliko autora. Jedan od njih je Ernest Gellner (Ernest Gellner) koji nacionalizam sagledava kao

politički princip koji podrazumeva da političko i nacionalno jedinstvo treba da bude kongruentno, tj. nacionalizam vidi kao teoriju političke legitimnosti koja zahteva da se etničke granice slažu sa političkim (Gelner, 1997: 11–12). Osim što legitimizacijska funkcija nacionalizmu daje karakter ideološkog diskursa, preklapanje etničkih i političkih granica pokazuje jedan ekspanzionistički, pa i hegemoni potencijal nacionalizma, a samim tim naglašava i važnost teritorije, odnosno prostora na kojem bi bilo moguće uspostaviti usaglašenost etničke i političke zajednice. Pitanje teritorije se tako čini posebno važnim, a to se vidi i u razmatranjima Antonija Smita (Anthony Smith) o nacionalnom identitetu. Iako ovaj autor nacionalizam vidi kao oblik kolektivnog, kulturnog identiteta, teritorija je jedna od ključnih kategorija. Osim teritorije, odnosno domovine, Smit kao bitna obeležja nacionalnog identiteta još ističe zajedničke mitove i istorijska sećanja, zajedničku masovnu, javnu kulturu, zajednička zakonska prava i dužnosti svih pripadnika nacije, kao i zajedničku ekonomiju, s teritorijalnom mobilnošću pripadnika nacije (Smit, 1998: 30).

Zajednička mitologija, istorijska sećanja i uopšte kultura, koje pominje Smit, upućuju na važnost simboličke ravni u okviru nacionalističke ideologije. Simbolički karakter nacionalizma posredno ističe i Benedikt Anderson (Benedict Anderson) navodeći kako je nacionalizam, odnosno njegovim rečima „bivanje nacijom“ (*nationness*), prevashodno kulturna tvorevina, pri čemu je sama nacija „zamišljena politička zajednica, i to zamišljena kao istovremeno inherentno ograničena i suverena“ (Anderson, 1998: 16–17). Pod ovim, Anderson podrazumeva da većina pripadnika nacije, iako se ne poznaju, niti će se upoznati, ima u svesti sliku sopstvenog zajedništva (dakle, zamišlja naciju), pri čemu je sama zajednica opet zamišljena kao „snažno horizontalno drugarstvo“, nezavisno od toga da li u njoj vladaju nejednakost i izrabljivanje (Anderson, 1998: 18).<sup>52</sup> Ovakva nacija se, dalje, zamišlja kao ograničena, jer ima granice prema drugim nacijama, a suverena je u pogledu nepostojanja bilo kakvog drugog legitimiteta osim sopstvenog. Anderson takođe naglašava, kritički se nadovezujući na Gelnera, da zamišljenost ne znači izmišljenost ili lažnost, jer to onda implicira da postoje neke zajenice koje su „stvarnije“ od nacije, već smatra da zajednice uopšte treba razlikovati „po načinu na koji su zamišljene“ (Anderson, 1998: 18).

U ideološkom smislu, zamišljanje zajedništva može ukazivati i na relativno snažan integrativni potencijal nacionalizma. U tom smislu, nemački istoričar Hans-Ulrich Veler (Hans-Ulrich Wehler) naglašava da je nacionalizam „sistem ideja, doktrina, slika sveta koja služi stvaranju, mobilizaciji i

52 Ključnu ulogu, po Andersonu, u ovom procesu ima jezik i „njegova sposobnost da generira zamišljene zajednice, tako da u biti izgrađuje *specifične solidarnosti*“ (Anderson, 1998: 127).

integraciji veće solidarne zajednice (zване nacija), ali pre svega legitimaciji novovremene političke vladavine“ (Veler, 2002: 15). Kroz mobilizatorsku i društvenointegrativnu, a posebno legitimizacijsku funkciju, nacionalizam preuzima karakteristike samog ideološkog diskursa.

Poimanje nacionalizma kao ideologije može se pronaći u pristupu Majkla Biliga (Michael Billig), profesora socijalne psihologije, koji ne naglašava toliko društvenointegrativni aspekt, već funkciju naturalizacije, smatrajući da je nacionalizam „način mišljenja ili ideološka svest. Ta svest gleda na nacije, nacionalne identitete i nacionalne domovine kao na 'prirodne' pojave. Što je ključno, 'svet nacija' se predstavlja kao 'prirodan' moralan poredak“ (Bilig, 2009: 29). Zbog toga se i sama nacija često posmatra kao nešto prirodno i uobičajeno, nešto što je oduvek postojalo. Na ovaj način nacionalizam, kao vrsta ideološkog diskursa, ne samo da naturalizuje već ima i funkciju univerzalizacije, odnosno naciju predstavlja kao jednu opštu (univerzalnu) i sveprisutnu kategoriju. Bilig tako naglašava da je „nacionalizam ideologija koja je dovela do toga da se na svet nacija počelo gledati kao na prirodan svet – kao da uopšte ne bi mogao postojati svet bez nacija“ (Bilig, 2009: 74).

Ono čime se posebno ističe gledište Majkla Biliga jeste njegov uvid da se nacionalizam znatno više reprodukuje u svakodnevnom životnim praksama. On ovo naziva banalnim nacionalizmom pod kojim podrazumeva „intelektualne navike koje ustaljenim nacijama Zapada omogućavaju da se reprodukuju. Nastoji se pokazati da te navike nisu odvojene od svakodnevnog života, kao što pretpostavljaju neki analitičari. Nacija se svakodnevno ističe, ili 'označava', u životu njenog građanstva. Nacionalizam je daleko od toga da bude samo povremeno raspoloženje pripadnika ustaljenih nacija – on je endemsko stanje“ (Bilig, 2009: 22–23).

Premda je ovakva vrsta nacionalizma karakteristična za uređene države i one koje su, kako on sam kaže, „sigurne u vlastiti kontinuitet i, naročito, koje su deo onoga što se opisuje kao 'Zapad'“ (Bilig, 2009: 25), važno je što se akcenat stavlja na neupadljive rutinske delatnosti, koje na prvi pogled ne odaju utisak bilo kakve nacionalističke euforije.<sup>53</sup> Na ovaj način razlikuje se manifestni, gorljivi nacionalizam od latentnog, skrivenog, čiji kanal ispoljavanja, između ostalog, može biti i u popularnoj kulturi.<sup>54</sup>

53 Slikovit primer banalnog nacionalizma koji on daje je nenametljivo stajanje nacionalne zastave na nekoj javnoj ustanovi, nasuprot egzaltiranom mahanju tom istom zastavom.

54 Kao jedan od primera možda bi se mogao navesti slučaj britanskog popularno-muzičkog izraza *britpop* i njegove uloge u izvesnom očuvanju britanskog nacionalnog identiteta. Postoje mišljenja da je *britpop* odražavao zabrinutost zbog fragmentacije nacionalnog identiteta, i da je upravo zbog toga što je poticao iz sfere popularne kulture više doprinio reafirmaciji nacionalizma od zamornih žalopojki uglednih javnih ličnosti

Što se tiče postjugoslovenskog prostora, Biligova koncepcija ne izgleda previše primenjivo, jer je nacionalizam bio sve drugo samo ne banalan. Međutim, ispod očevidno raspaljenih nacionalističkih strasti, postojao je i manje upadljivi kanal prenošenja i (re)produkcije nacionalističke ideologije, kao što je onaj koji se odnosio na popularnu kulturu, odnosno na film kao njen važan segment.

Raširenost nacionalizma na postjugoslovenskom prostoru bila je, između ostalog, i posledica toga da je postao jedna vrsta prijemčive ideološko-identitetske alternative tada već „umornom“ socijalizmu. Ovo je posebno uzelo maha kada je uticaj levice i socijalizma počeo da bleđi u drugoj polovini 1980-ih godina. To dosta rečito pokazuje zbornik tekstova „Nova srpska književnost i kritika ideologije“ (Palavestra, 1989), koji obuhvata referate i diskusiju sa istoimenog skupa održanog sredinom juna 1988. godine, uz preovlađujuće učešće pisaca i književnih kritičara iz Srbije. Glavna karakteristika većine radova u zborniku jeste ta da se pod kritikom ideologije gotovo isključivo podrazumevala kritika komunističke ideologije i socijalističkog sistema, i to najčešće jugoslovenskog i donekle sovjetskog. Socijalistička stvarnost se tako neretko sagledavala kao izrazito ideološka i kao takva rigidna, teška i mračna, uz obezvređivanje ili sarkazam spram različitih socijalističkih tekovina, posebno u kulturi. Kao jedina moguća i vredna alternativa navode se nacionalno i nacionalna problematika i u skladu sa tim se posebno apostrofira važnost i značaj autora koji će nedugo zatim postati nosioci i promoteri nacionalističke ideje (Dobrica Ćosić, Matija Bećković, Rajko Petrov Nogo, Gojko Đogo, Milovan Danojlić, Milorad Pavić, Slobodan Selenić i drugi).

Osim što bi radovi u navedenom zborniku mogli predstavljati slikovit primer delovanja organskih intelektualaca i načina na koji su oni u službi hegemonije kao procesa legitimisanja određene ideologije kroz kulturu (u ovom slučaju nacionalističke), vidljiva je upravo i činjenica da se sam nacionalizam sagledavao kao jedna vrsta alternative do tada preovlađujućoj komunističkoj orijentaciji.<sup>55</sup> Ovaj primer izvesne supremacije nacionalizma u Srbiji svakako nije bio usamljen niti izolovan. To je takođe bio slučaj i sa drugim jugoslovenskim republikama, jer se, recimo, u Sloveniji „nacionalizam intelektualne elite razgoreo negde u isto vreme kao i u Srbiji, već od prve polovine osamdesetih“ (cit. pr. Bakić, 2011: 83). U ovoj republici je početkom 1987. godine u časopisu *Nova revija* objavljen specijalni

---

(Hezmondho, 2003: 275). Banalnost nacionalizma se ovde ogleda u činjenici da je bio deo zabave, uobičajno percipirane kao „neozbiljne“, pa i banalne, što često uslovljava neopažanje ozbiljnih sadržaja koji se nalaze ispod te „očigledne“ banalnosti.

55 Slično ovome, i Dejan Jović navodi da „[n]acionalizam nije potkopao socijalizam, ali se pojavio kao glavna alternativa socijalizmu u trenutku kad se vlast *valjala po ulici*, pa ju je samo trebalo prigrabiti“ (Jović, 2001: 110).

dodatak posvećen slovenačkom nacionalnom pitanju za koji se može reći da je u velikoj meri pomogao podizanju slovenačke nacionalističke svesti (Ramet, 1993: 870). Premda pojedini autori ovaj slovenački nacionalistički dokument vide kao odgovor na famozni *Memorandum SANU* (objavljen 1986. godine),<sup>56</sup> ostaje činjenica da je nacionalistički isključivo raspoloženje u znatnoj meri potiskivalo komunističko insistiranje na bratstvu i jedinstvu. Za razliku od ovih slučajeva, u Hrvatskoj, u kojoj je režim bio komunistički konzervativniji, vladala je tzv. hrvatska šutnja (Bakić, 2011: 84), što je najverovatnije bilo posledica gušenja nacionalno obeleženog *Maspoka* s početka 1970-ih, koji je opet svoje korene imao u nacionalno profilisanom dokumentu *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika* (objavljena 1967. godine), kojim se želeo zaštititi hrvatski jezik od eventualne asimilacije.

Slučaj sa *Deklaracijom* pokazuje da iako je u socijalističkoj Jugoslaviji nacionalizam bio zvanično proskribovan i anatemisan, nezvanično je njegov plamen tinjao gotovo tokom celog postojanja ove zemlje.<sup>57</sup> Nakon pada Berlinskog zida i raspada SSSR-a i nestanka, sa tim povezane, blokovske podele sveta, taj plamen se sasvim razgoreo pa je, osim u sferi kulture, dominacija nacionalizma bila prisutna i u okvirima političkog podsistema. Ovo najbolje pokazuju ideološka usmerenja političkih partija nastalih tokom 1989. i 1990. godine, usled gubitka ideološko-političkog monopola Saveza komunista Jugoslavije, gde je „najveći broj tih partija [...] izabrao nacionalizam kao sredstvo borbe za vlast, u većem ili manjem stepenu“ (Pešić, 1996: 49).

Posebno je, u ovom smislu, indikativan primer Bosne i Hercegovine, kao izrazito multietničke sredine (koja se često percipirala i kao „Jugoslavija u malom“, npr. u Tompson, 1995: 68), gde su na prvim višestranačkim izborima održanim u novembru 1990. godine tri izrazito nacionalno orijentisane političke grupacije (SDA – Stranka demokratske akcije, SDS – Srpska demokratska stranka i HDZ – Hrvatska demokratska zajednica) osvojile većinu u odnosu na stranke nastale reformisanjem Saveza komunista (Savez reformskih snaga i Socijaldemokratska partija).

56 Olivera Milosavljević tako smatra da su objavljivanje *Memoranduma* i zbivanja oko njega najneposrednije uticala na nastanak *Priloga za slovenački nacionalni program* (Milosavljević, 1996: 64). Ova autorka takođe naglašava da je suština oba dokumenta bila osporavanje Jugoslavije, odnosno kritika njene legitimnosti.

57 Tako Dragomir Pantić u istraživanju iz 1985. godine navodi da je nacionalna distanca u periodu 1966–1985. stabilna, i da se čak smanjila (cit. prema Golubović, 1995: 152). Premda je stabilnost neispoljavanja nacionalizma možda bila čvrsta, ipak nije bila konstantna, što potvrđuju snažni nacionalistički talasi na Kosovu od kraja 1960-ih, kao i u Hrvatskoj krajem 1960-ih i početkom 1970-ih. Povremene erupcije nacionalističkih strasti pokazuju da, iako nacionalizam nije bio vidljivije rasprostranjen, to ne znači da ga nije bilo.

Iako su sve tri pobjedničke partije imale odrednicu „demokratski“ u svom nazivu, nijedna od njih nije imala za cilj stvaranje, uslovno rečeno, demokratske klime na čelu sa građaninom kao nosiocem suvereniteta, već, suprotno tome, uspostavljanje jednog etnocentričnog ustrojstva u kojem bi sopstvena nacija bila suvereni i jedini entitet. U tom smislu, uprkos tome što su sve tri političke partije formirale koalicionu vladu, njihove vizije budućnosti BiH su bile nepomirljive jer je Muslimanima odgovarala nezavisna BiH pošto bi na taj način činili većinu (prema popisu stanovništva obavljenom 1991. godine Muslimani su činili 43% stanovništva u BiH, Srbi 31%, a Hrvati 17%),<sup>58</sup> bosanski Srbi su želeli da ostanu u „krnjoj“ Jugoslaviji (bez Slovenije i Hrvatske) zbog toga što bi u toj državi oni bili u većinskom broju,<sup>59</sup> dok su bosanski Hrvati težili prisjedinjenju sa državom Hrvatskom.<sup>60</sup>

Upravo je situacija u „Jugoslaviji u malom“ bila ogledalo situacije i u „velikoj Jugoslaviji“. Naime, u Sloveniji i Hrvatskoj su prve slobodne izbore transformisani komunisti izgubili od nacionalista u čijem programu je bilo stvaranje samostalnih država (Pešić, 1996: 49), što znači da su novoformirane „nacionalno osveščene“ opozicione partije odnele prevagu nad dotadašnjom komunističkom pozicijom. U Srbiji je bila nešto drugačija situacija jer su na vlasti ostali praktično isti ljudi, s tom razlikom što su promenili ime svoje političke partije (iz Saveza komunista Srbije u Socijalističku partiju Srbije) i realno napustili komunističku ideologiju a prihvatili mešavinu nacionalnog i socijalnog, gde je primat imalo, naravno, nacionalno. I u Makedoniji je takođe situacija bila nešto specifičnija, jer iako je

58 Dostupno na <http://www.fzs.ba/Dem/Popis/Etnicka%20obilježja%20stanovništva%20bilten%2020233.pdf>, posećeno juna 2013. godine. Ovakva demografska situacija je odgovarala muslimanskom političkom rukovodstvu u pogledu težnji ka nezavisnosti. Te težnje jasno su oličene u izjavi njihovog lidera Alije Izetbegovića pred Skupštinom Republike BiH, februara 1991. godine: „Zbog suvereniteta Bosne ja bih žrtvovao mir. Zbog mira u Bosni ne bih žrtvovao suverenu Bosnu“ (cit. pr. Bugarel, 2004: 84–85).

59 Srpsko protivljenje nezavisnoj BiH bilo je vrlo snažno, što govore i reči lidera bosanskih Srba Radovana Karadžića u Parlamentu BiH, oktobra 1991. godine, kada je upozorio da nezavisnost vodi BiH u pakao rata, koji bi bio toliko težak da bi muslimanski narod u njemu mogao nestati (cit. pr. Bugarel, 2004: 27–28). Međutim, srpsko rukovodstvo je još septembra iste godine formiralo autonomna područja sa kvazidržavnim ovlašćenjima, koje su proglasili srpskim autonomnim oblastima (Calić, 2009: 123).

60 Pripajanje Hrvatskoj onih delova BiH sa većinskim hrvatskim stanovništvom bio je deo plana hrvatskih političara i u jednoj i u drugoj državi. O tome svedoči i sažetak presude Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju hrvatskom vojnom zapovedniku Jadranku Prliću i ostalima, u kojoj se navodi da je već krajem 1991. godine postignut dogovor između rukovodstva hrvatske zajednice u Bosni (na čelu sa Matom Bobanom) i hrvatskih lidera (uključujući i Franju Tuđmana) da se uspostavi etnički čista hrvatska teritorijalna jedinica koja bi sa disolucijom BiH bila pripojena državi Hrvatskoj (dostupno na: [http://www.icty.org/x/cases/prlic/tjug/en/130529\\_summary\\_en.pdf](http://www.icty.org/x/cases/prlic/tjug/en/130529_summary_en.pdf), posećeno avgusta 2013. godine).

nacionalistička partija (VMRO-DPMNE) dobila najveći broj glasova kao pojedinačna stranka, nije dobila većinu svih glasova (Pešić, 1996: 49).

Raširenost i dominacija nacionalizma u kulturi i politici bila je evidentna, što se u izvesnoj meri prenelo i na svakodnevni život, čemu je u velikoj meri doprinosilo i izbijanje rata na postjugoslovenskom prostoru. Prema pojedinim mišljenjima upravo su ratni sukobi uticali na porast nacionalističke orijentacije u Hrvatskoj, što bi prema tome trebalo da znači da je nacionalizam predstavljao jednu vrstu reakcije na rat (Sekulić, 2011).<sup>61</sup> Nakon raspada i stvaranja sopstvene nacionalne države i u Sloveniji je sam nacionalizam ispoljen, između ostalog, i kao negativni, destruktivni i diskriminatorni element čije je preterano insistiranje na razlikovanju 'njih' i 'nas' dovelo do mržnje i nasilja (Kuhelj, 2011: 274).<sup>62</sup> U Srbiji su porast značaja i povećanje intenziteta osećanja nacionalne pripadnosti usloveli znatno pomeranje populacije u smeru nacionalne isključivosti i netolerancije, a u prilog tome se navodi da je bila vrlo izražena jaka nacionalna identifikacija, preko 60% populacije, i tendencija porasta isključivog nacionalizma (Golubović, 1995: 346).

## 2. Filmski okviri nacionalizma

Dominantnost nacionalističke ideologije na postjugoslovenskom prostoru bila je, dakle, evidentna, zbog čega se može pretpostaviti da je nacionalizam ostavio određeni trag i na filmskoj produkciji. Pojedini autori smatraju da su filmovi moćni kulturni činioци koji mogu oblikovati koncepte nacionalnosti preko narativnog i vizuelnog nivoa (Berezhnaya, Schmitt, 2013: 13). Jedan od načina da se nacionalistički diskurs na filmu operacionalizuje jeste i kroz analizu načina filmske konstrukcije nacionalnog identiteta. Razmatrajući vizuelne umetnosti, Entoni Smit navodi da se nacionalni identitet može vizuelno konstruisati preko dva nivoa, od kojih se jedan odnosi na nacionalni heroizam, a drugi na oblikovanje tzv. „etničke atmosfere“. Dok nacionalni heroizam prvenstveno podrazumeva

61 Pored ovoga, takođe je navedeno da je u Hrvatskoj u periodu 1985–1989, uprkos povećanju nacionalnih tenzija, zapravo došlo do opadanja tzv. nacionalnog ekskluzivizma, pri čemu se kod većine stanovništva smanjuje, dok se kod manjine povećava (Sekulić, 2011: 51). Ovakvi podaci se u velikoj meri kose sa činjenicom da je na prvim parlamentarnim izborima u Hrvatskoj, održanim 1990. godine, najviše glasova osvojila nacionalistički orijentisana HDZ.

62 Nacionalistička mržnja bila je usmerena isključivo ka pripadnicima dojučerašnjih „bratskih naroda“, gde su se oni često pogrdno nazivali *južnjacima* ili *jugosima*, što je imalo i malo akademskiji oblik kao *ne-Slovinci*, pri čemu se u *ne-Slovence* nisu ubrajali pripadnici drugih naroda u Sloveniji kao što su Nemci, Austrijanci, Italijani ili Mađari, već samo oni koji su dolazili iz bivše Jugoslavije (Kuhelj, 2011: 274).



„primere vrline“ (*exempla virtutis*) povezane sa psihološkom tenzijom, moralnim izborom i ličnim dramama protagonista (Smith, 2000: 48),<sup>63</sup> oblikovanje „etničke atmosfere“ obuhvata evociranje i prikazivanje nacionalnog u svim njegovim istorijskim i geografskim raznolikostima što je prirodnije moguće, i to preko dimenzija kao što su razvoj likova, istorijska rekonstrukcija, živopisne scene, kostimografija i rekviziti, etnokrajolici i Narod (Smith, 2000: 51).

Preko dimenzija koje Smit navodi oblikuje se etnička atmosfera u filmovima, koja je pogodna za vizuelno konstruisanje nacionalnog identiteta kroz koji se dalje može glorifikovati i sama nacija. Tako, na primer, razvoj i napredovanje nekog filmskog lika može biti metafora razvoja i napretka same nacije, dok istorijska rekonstrukcija „obežbeđuje 'istorijsku mapu' nacionalne prošlosti da bi čvršće povezala gledaoca sa postojećim nacionalnim identitetom“ (Smith, 2000:52). Živopisnim scenama se lakše i nenametljivije utiče na publiku, a kostimografija i rekviziti doprinose većoj autentičnosti, što sve zajedno omogućuje lakšu percepciju. Uz pomenuto, etnokrajolici jasno markiraju nacionalnu teritoriju na kojoj živi ne običan narod, već Narod sa prepoznatljivom etničkom kulturom (Smith, 2000: 56).

Smitovim dimenzijama preko kojih se gradi nacionalni identitet može se dodati samoviktimizacijska komponenta, pošto predstavljanje sebe kao žrtve obuhvata značajan deo nacionalističkog narativa. Stoga se može reći da „[j]edna od osobina srpskog nacionalizma, koja se može prepoznati gotovo kod svih malih nacija, jeste samosažaljivost koja se izražava diskursom samoviktimizacije“ (Bakić, 2011: 280). Diskurs samoviktimizacije u okviru neke nacionalističke strukture važan je zbog toga što ističe neporedivost sopstvene žrtve i istovremeno legitimise sam nacionalizam.

Nacionalistički filmski diskurs oličen u vizuelnim reprezentacijama nacionalnog identiteta u filmovima snimljenim u Srbiji možda je najneposrednije izražen u filmu *Nož*, i to mahom preko svih nivoa koje Smit pominje. Glavni junak u ovom ostvarenju Alija/Ilija (Žarko Laušević) kao beba biva odveden iz svoje srpske porodice u muslimansku i odgajan u duhu u kome su odgajana deca u muslimanskim porodicama, sve to, naravno, u specifičnom interpretativnom ključu koji konstruiše autor filma. Pokazano je kako Alija sve vreme oseća nelagodu (progone ga i košmari u kojima sanja janjičare i „danak u krvi“), čime se implicitno sugerise da je to prevashodno posledica prihvatanja nacionalnog identiteta koji nije „stvarno njegov“. Na ovaj način nacionalno se sagledava u jednom obliku primordijalnog ključa, po kome nacija nastaje zajedno sa čovekom, odnosno da pojedinci svojim rođenjem nužno pripadaju određenim etničkim grupama (Bakić, 2006: 233).

63 Motiv heroizma kao važne instance u građenju slike sopstvenog kolektiva biće detaljnije obrazloženo u poglavlju koje se bavi slikom rata na filmu.

Nacionalni identitet je možda još više naglašen preko „istorijske mape“ na kojoj je pokazano kako Muslimani vode poreklo od Srba, što je posebno evidentno u scenama u kojima „Sikter“ Efendija (Aleksandar Berček) objašnjava Aliji kako su njih dvojica poreklom Srbi. S obzirom na to da ova scena ima snažan emotivan naboj i važno mesto u narativnoj strukturi filma (jer glavni junak spoznaje svoju „pravu nacionalnost“, što podseća na jednu vrstu prosvećenja), njome se više nego jasno ističe duga (iskonska) nacionalna prošlost. Isto tako, film u prikazivanju odnosa muslimanskog i srpskog nacionalnog kolektiva naglašava da su prvi izdanci drugih, sa implikacijom da drugi, pošto su stariji, imaju veći legitimitet (Horton, 2000b: 106).<sup>64</sup>

Pored „istorijskog nivoa“, deo vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta predstavljaju i živopisne scene, kojih u filmu *Nož* ima dosta, a premda su uglavnom nabijene svirepošću i scenama nasilja, koje je mahom usmereno ka srpskoj naciji, njihova glavna funkcija je građenje statusa žrtve. Samim tim, kroz prikazivanje brutalnog stradanja pripadnika sopstvene nacije, žrtva zapravo postaje i sama nacija. Uz ovo, i etnokrajolici su na izvestan način takođe uključeni u viktimizacijsku sliku, jer radnja filma počinje snimkom kamere u letu koja, iz ptičje perspektive, prikazuje ruralne hercegovačke predele, sa pravoslavnom crkvom i kućama od kamena, da bi se zatim radnja fokusirala na jednu od srpskih porodica iz tih krajeva. Ubrzo, međutim, idilična slika biva brutalno devastirana tako što članovi suprotstavljenog nacionalnog kolektiva svirepo ubijaju članove porodice i spaljuju crkvu. Premda se etnokrajolici u ovom obliku u filmu više ne pojavljuju (osim pri kraju, u veoma bitnom momentu, kada Alija/Ilija doživljava trenutak nacionalnog osvešćenja), njihova snažna martirološka dimenzija i činjenica da imaju ključnu ulogu u fabuli, pošto odatle sve kreće, čine ih bitnim i u pogledu vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta. Poslednji nivo preko koga se ovaj identitet oblikuje odnosi se na narod, koji je u filmu zapravo Narod budući da je prikazan bez tamnih strana. Ovako neukaljan nacionalni portret zaokružuju u mitskom maniru skrojen lik sveštenika Nićifora Jugovića (Velimir Bata Živojinović) i lik dobre Srпкиnje Milice (Bojana Maljević).

Film *Nebeska udica* takođe je ponudio relativno koherentnu sliku nacije. U ovom ostvarenju, koje oslikava period u Srbiji tokom bombardovanja od strane NATO-a, pojedine dimenzije koje Smit navodi varirane su na različite načine. Glavni lik u filmu, Kaja (Nebojša Glogovac), uspeva da izraste od nezainteresovanog i nezaposlenog gubitnika u svojevrsnog heroja koji usred bombardovanja odlučuje da rekonstruiše košarkaško

64 Insistiranje na tome da Muslimani na postjugoslovenskom prostoru vode poreklo od Srba koji su primili muslimansku veru, jedna je od ključnih stvari u ideološkom arsenalu srpskog nacionalizma.

igralište. Motivajući i druge da mu pomognu, uspeva u svom naumu, čime je pokazana jasna evolucija lika, pri čemu zbog svoje ustrajnosti i dobrote može takođe predstavljati i „primer vrline“. Na kraju filma, on gine, čime se njegovom liku dodaje i snažna žrtvenosna aura.

Osim na ovaj način, martirologija je u izvesnom smislu naglašena i kroz dimenziju etnokrajolika koji, umesto prepoznatljivih karakteristika teritorije jedne nacije, obuhvata ruševine nastale usled bombardovanja, koje tako postaju obeležja prostora na kome u nezavidnim uslovima egzistira nacionalni kolektiv. Etnokrajolik tako postaje prostor koji nosi jasne znakove razaranja, čime se ujedno preoblikuje i u mesto stradanja samog kolektiva. Uz naglašenu martirološku notu, nacionalnom kolektivu je dodata i izvesna moralna snaga oličena u neprihvatnju situacije u kojoj se nalaze (naglašeno je učestalo konzumiranje alkohola i intenzivno međusobno druženje), ali i zavidan nivo zajedništva (udruživanje u opasnom poduhvatu radi rekonstrukcije igrališta). Nacionalni identitet je na ovaj način jasno uobličćen, a kao glavne karakteristike nameću se moralna nepokolebljivost, sloga i jedinstvo.<sup>65</sup>

Potenciranje nacionalnog karakteristično je i za film *Balkanska pravila*. Ovaj konspirativni triler se bavi sukobima u jugoslovenskoj Službi državne bezbednosti kroz životne sudbine njenih pripadnika. Jedan od glavnih protagonista, agent Matori (Lazar Ristovski), može odgovarati prvoj dimenziji koju Smit pominje (razvoj likova), i ujedno oličavati nacionalnog junaka i „primer vrline“. Ovo bi moglo potvrditi krajnje afirmativno prikazivanje koje se ogleda u isticanju njegove mentalne i fizičke snage, ali i dobrote i brižnosti. Istovremeno, naglašena je i briga za sopstvenu naciju, a svemu tome dodata je akciona komponenta („lakoća“ na obaraču), izražena humorna crta u karakteru, kao i jedna vrsta mitagoške aure.

Osim ovoga, u filmu se na različite načine variraju dva klasična nacionalistička motiva: motiv žrtve i motiv izdaje. Prvi motiv se nedvosmisleno odnosi na Srbiju koja se prikazuje najvećom žrtvom, i to kako u Prvom svetskom ratu (kroz govor glavnog junaka na početku filma) tako i u socijalističkoj Jugoslaviji (aludira se na zaveru protiv Srba). Motiv izdaje je usmeren i na sopstveni nacionalni kolektiv jer je pokazano kako su srpski

---

65 Osim na ovom nivou, nacionalni identitet u filmu posredno je konstruisan i preko košarke koja je ujedno i jedna vrsta lajtmotiva. Šire posmatrano, košarka je u Srbiji tokom 1990-ih godina bila jedna vrsta rezervoara iz kog se crpio nacionalni ponos. Naime, košarkaška reprezentacija je u drugoj polovini ove dekade, kada su ukinute međunarodne sankcije a sportskim ekipama omogućeno učestvovanje na međunarodnim takmičenjima, ostvarila zavidan uspeh i veoma solidne rezultate. Osim eskapizma, mnogima su u opštoj nemaštini i besperspektivnosti košarkaški uspesi pružali jednu vrstu osećaja zadovoljstva. U filmu *Nebeska udica* se čak i pojavljuju neki od tadašnjih košarkaških reprezentativaca.

agenti izdavali jedni druge, ali je takođe naglašeno i kako su Hrvati izdali poverenje Srba u Jugoslaviji.

Nešto suptilnija izgradnja nacionalnog identiteta prisutna je u onim ostvarenjima koja su se bavila ratom, kao što su *Lepa sela lepo gore* i *Podzemlje*. Na prvi pogled može izgledati da je u filmu *Lepa sela lepo gore* prisutna jedna vrsta vizuelne dekonstrukcije nacionalnog identiteta, jer je vrlo često naglašavana ironična distanca prema određenim nacionalističkim motivima. Ovakav stav zauzima i Danijel Gulding (Daniel Goulding) smatrajući da „[f]ilm oštro osuđuje ciničko prisvajanje i vulgarizaciju srpskih nacionalnih mitova od strane Miloševićeva režima, degradiranu retoriku tog režima, njegove kičasto orkestrirane domoljubne masovne demonstracije te groteskno ponižavanje politike i građanskog reda“ (Goulding, 1999: 193). Međutim, može se primetiti da tretman nacionalističkih motiva u ovom filmu vodi ka njihovoj istovremenoj reprodukciji, jer su više bili podvrgnuti postmodernom ironičnom poigravanju nego racionalnoj i razložnoj kritici. U tom smislu se može reći i da je film „odražavao nacionalne trendove koji su dominirali društveno-političkom i kulturnom sferom“ (Levi, 2009: 210).

Isto tako i kada su u pitanju pojedinačni likovi i njihov razvojni put u filmu, oni simbolizuju heterogenost nacije (različito poreklo i motivacija odlaska u rat), ali i njeno jedinstvo kada je najvažnije, a to su momenti egzistencijalne ugroženosti. Samim tim, može se reći da je ovako naglašen heterogeni karakter nacije prividan ili pak nebitan, jer čim nastupi neposredna opasnost, sve međusobne razlike gube na značaju i nacija postaje jedinstvena. Postoje, stoga, mišljenja da reditelj ovog ostvarenja Srđan Dragojević „iz filma u film slika nacionalni kolektiv kao heterogen i prepun razlika. Suočeni s mitskim neprijateljem [...], kolektiv se ujedinjava i zanemaruje različitosti i ideološke sukobe koji mu stoje na putu ka ujedinjenju“ (Pejković, 2011). U ovom ostvarenju nema klasične glorifikacije nacije ili nacionalnih junaka, pa samim tim i nisu naročito izražene dimenzije oblikovanja „etničke atmosfere“ o kojima je govorio Smit, već je prisutna jedna posredna vizuelna stilizacija nacionalnog bića koje, kao takvo, ima tamnih strana.

Uključivanje negativnih aspekata u sliku sopstvenog nacionalnog identiteta ne mora imati dekonstruktivistički karakter. Profesor antropologije Majkl Hercfeld (Michael Herzfeld) govori tako o kulturnoj intimnosti pod kojom podrazumeva „prepoznavanje onih aspekata kulturnog identiteta koji se smatraju izvorom spoljašnje neprijatnosti, ali istovremeno pružaju članovima zajednice osećaj sigurnosti zbog pripadnosti društvu, [...]“ (Hercfeld, 2004: 20). Koncept kulturne intimnosti, dakle, podrazumeva da u sklopu nacionalnog identiteta može biti onih elemenata koji u većoj ili

manjoj meri odstupaju od idealizovane slike nacije, ali istovremeno tu idealizovanu sliku suštinski ne dovode u pitanje. Zbog toga Hercfeld i navodi da „[k]ulturnu intimnost čine takozvane nacionalne crte [...] koje pružaju građanima osećaj prkosnog ponosa u odnosu na formalniji ili zvanični sistem moralnih vrednosti, a ponekad i u odnosu na zvanično neodobranje. To su stereotipi jastva s kojima se članovi zajednice tobože šale na vlastiti kolektivni račun“ (Hercfeld, 2004: 21).

Moglo bi se reći da je to slučaj sa filmom *Lepa sela lepo gore* jer je samokritička perspektiva uvijena u satiričnu i ironičnu oblandu, što možda prilikom recepcije (posebno iz perspektive zvanične, visoko formalne nacionalističke ideologije) može stvoriti „neprijatnost, gorko šaljivo prepoznavanje jastva“ što su, po Hercfeldu, ključna obeležja kulturne intimnosti. Premada može zvučati paradoksalno, ali Hercfeld smatra da je kulturna intimnost upravo suprotna formalizmu kulturnog nacionalizma, pri čemu su sam nacionalizam i kulturna intimnost međusobno zavisni (Hercfeld, 2004: 38, 29). Kulturna intimnost u izvesnom smislu može legitimizovati sva eventualna iskakanja iz strogog nacionalističkog koloseka, tj. posebno ona koja nacionalističku ideologiju ne dovode fundamentalno u pitanje, nego se više poigravaju sa njenom kritikom.

Na veoma sličan način kulturna intimnost je neposredno kodirana i u filmu *Podzemlje*, pošto i u ovom ostvarenju nacionalne crte imaju preuveličanu, humorističku dimenziju, često pružajući upravo osećaj „prkosnog ponosa“ o kojem je Hercfeld govorio. U filmu su pripadnici sopstvene nacije prikazani kao ljudi izrazito dionizijskog karaktera, koji poseduju izraženu sklonost ka piću, ženama i fizičkim sukobima. I u ovom filmu je bombardovanje (u pitanju je nacističko bombardovanje Beograda 1941. godine) u izvesnom smislu poslužilo ocrtavanju nacionalnih karaktera. Dok bombe padaju, dvojica glavnih junaka obavljaju svoje svakodnevne aktivnosti ne obazirući se previše na razaranje oko njih. Ovakvo prenađavanje se može sagledati i kao izvesna kritika sopstvenog nacionalnog stereotipa, ali možda pre kao njegovo indirektno veličanje.<sup>66</sup> Kroz prikazivanje pripadnika sopstvene nacije kao ljudi koji žive punim plućima i koji od života uzimaju i ono što on ne može da im ponudi, nacionalni identitet je predstavljen kao vrlo živ i pulsirajući.

66 Ovakva autostereotipizacija može imati i pozitivne konotacije, pa se u tom smislu na jednom mestu naglašava da kroz metafore podruma „u kome nas drže režimi kojima slepo verujemo i kada nas godinama lažu i *podzemnih kanala* kroz koje nas guraju sile koje mimo naše volje oblikuju naše živote (i smrti), dobija se snažan politički konotiran autostereotip o istorijskoj sudbini države i nacije“, što se ujedno može shvatiti i „kao najsloženiji, najsnažniji i najpotresniji stereotip koji su Srbi o sebi i svetu koji ih okružuje u novije vreme stvorili“ (Naumović, 2010: 26).

Nacionalni identitet se na ovaj način približava konceptu „divljeg čoveka sa Balkana“ (*The wild man of the Balkans*) o kome govori Fredrik Džejmson. Po njemu, osnovne ideološke funkcije ovakve predstave su te da savršeno predstavlja stereotipe po kojima su Južni Sloveni po prirodi nasilni i agresivni i da im zbog toga treba red, bilo da je nametnut spolja ili iznutra (Jameson, 2004: 234). Premda koncept „divljeg čoveka sa Balkana“ predstavlja inostrani (zapadni) pogled na Balkan i njegove stanovnike,<sup>67</sup> i samim tim ima relativno negativne konotacije, u filmu su tim negativnim stereotipima o Balkanu date pozitivne aluzije. Iako taj koncept može biti i kritičko oruđe kojim se u izvesnom smislu nacionalni identitet kritički razgrađuje, čini se da je u filmu pre u pitanju građenje jedne romanti-zovane predstave nacije, pa čak i suptilna idealizacija koja je dopunjena izvesnom dozom egzotike.

Na liniji između apologije i kritike oscilira film *Vukovar, jedna priča*. S jedne strane, film ističe opšte antinacionalističke stavove, uglavnom izražene kroz glavni ženski lik i njene unutrašnje monologe (o besmislu rata, ubijanja i nacionalnih podela). S druge strane, film vrlo suptilno naglašava razbuktali hrvatski nacionalizam (mitinzi sa nacionalističkim oznakama, nacionalistički plakati, uznemiravanje Srba i sl.), dok se sopstveni, podjednako razulareni nacionalizam ni na koji način ne preispituje. Film, dakle, načelno kritikuje nacionalizam i nacionalističke isključivosti kao takve, ali propušta da tu kritiku podjednako primeni na sve strane.<sup>68</sup>

Za razliku od ovoga, u izvesnom broju filmova snimljenih u Srbiji pokušava se kritički sagledati nacionalni identitet. U tom smislu, najdirektniji u toj kritici bio je film *Rane*. Na početku ovog ostvarenja prikazane su scene nacionalističke euforije koje su tako koncipirane (kamera u pokretu, česta promena fokusa, ubrzani kadrovi, elektronska muzika) da se stiče utisak kao da je u pitanju kolektivni trans. Ovom utisku doprinosi i sadržaj scena u kojima masa ljudi igra i veseli se, a prisutni su i klasični nacionalistički simboli kao što su četnička zastava sa kosturskom glavom, flaša rakije koja se njiše, tri prsta u krupnom kadru, glava bradatog čoveka sa crnom šubarom i kokardom, pucanje iz pištolja u vazduh. S obzirom na to

67 Sociolog Dušan Bjelić smatra da „uzimanjem klišea 'divljeg balkanskog čoveka', proizvedenog od strane globalnih medija kroz njihovo pokrivanje etničkog rata i sankcija UN nametnutim Srbiji i Crnoj Gori, srpski filmovi su uspeli u briljantnom iskorišćavanju stereotipa, upotrebljavajući holivudski jezik filma da okrenu globalne medije protiv sebe“ (Bjelić, 2005: 103).

68 U pojedinim momentima film pokušava da ponudi jednu sliku koja bi bila donekle iznivelisana, kao kada se kombinuju dokumentarne scene nacionalističke egzaltacije na mitinzima u Srbiji i Hrvatskoj. Iako se naizmeničnim prikazivanjem ovih scena verovatno želela izjednačiti ostrašćenost jednih i drugih, takve scene u filmu ne preovlađuju, pa se može reći da je pokušaj sveobuhvatnije kritike ipak znatno ograničen.

da je naglašeno da se radnja dešava u Beogradu 1991. godine, opisane scene bi verovatno trebalo da kritički ukažu na razbuktavanje nacionalističkih strasti u Srbiji. Osim ovoga, kritika nacionalizma u filmu *Rane* ogleda se i na nekoliko drugih nivoa, koji se odnose na prikazivanje zadojenosti nacionalizmom kako mladih tako i starijih, kao i preko prikazivanja nacionalističke zloupotrebe medija i informativnih emisija.<sup>69</sup>

Film na ovaj način kritički ukazuje na to kako je celokupno društvo, od porodice, preko medija, do svakodnevnog života uopšte, bilo prezasićeno nacionalizmom. Ovakva kritika dopunjena je i slikom stanja u kome se srpsko društvo nalazilo 1990-ih godina, a koja je podrazumevala eksplicitno prikazivanje opšte društvene krize oslikane u scenama redova i grabeža za hleb, preprodaje benzina, hiperinflacije i totalne nemaštine.

Uz ovo, kritički je prikazana i srpska strana rata, koju su mahom oličavali vikend ratnici čiji je jedini motiv odlaska u borbu bila pljačka. Indikativan je dijalog u kome jedan od likova (Danilo Bata Stojković) pita sitnog kriminalca (Dragan Bjeloglić), koji se sa ratišta vratio sa mnogo različite robe: „Komšija, kako je bilo za vikend? Je l' se ratovalo?“ Na ovaj način rat je kritikovan preko njegovog povezivanja sa ratnim profiterstvom koje je tokom sukoba na postjugoslovenskom prostoru bilo više nego rasprostranjeno. Može se stoga reći da „[o]sim 'unutrašnje' pljačke, rat je bio poligon za najsiroviji vid pljačke na područjima zahvaćenim ratnim dejstvima. Paravojne formacije su, uz ćutanje policijskih i vojnih organa, pljačkale civilno stanovništvo bez obzira na etničku pripadnost. Rođena je nova kategorija ratnih zločinaca i pljačkaša – vikend ratnici. Neki ljudi su vikendom odlazili na ratište, pljačke radi, kao da se radilo o dopunskom radu“ (Jovanović, 2012: 395).

Poseban kritički osvrt u filmu bio je usmeren ka tada veoma rasprostranjenoj praksi romantizacije kriminalaca. Praksa medijske romantizacije (pa i mitologizacije) kriminalaca bila je relativno raširena u Srbiji tokom devedesetih, ali se može reći da je to počelo još sredinom osamdesetih godina, a da su u narednoj dekadi samo učestali (kvantitativno i kvalitativno) osnovni obrasci takvog predstavljanja. Ivan Čolović je, analizirajući predstavljanje kriminalaca u štampanim medijima u drugoj polovini osamdesetih, naveo kako se ta slika često približava arhetipu hajduka iz epskog stvaralaštva (varirajući od blagosti i poštenja do preterane surovosti), pri čemu se kao posebne karakteristike ističu poštenje, paternalizam, zaštitnički odnos prema slabijima, kao i čitav niz drugih, uglavnom pozitivnih

69 U tom smislu se primećuje da „[s]rpska televizija je bila glavni podstrekač nasilja u regionu. Dragojević angažuje dve upadljive karakteristike televizije – stereotipe i nasilje – da bi uokvirio svoju kritiku medija“ (Bjelić, 2005: 113).

osobina (Čolović, 2007: 5–21). Ovakav manir predstavljanja pripadnika kriminalnih društvenih grupa uzeo je maha devedesetih godina, kada se i javila sintagma „vitezovi asfalta“. Moguće je pretpostaviti da je u uslovima sveopšte krize ovakav diskurs imao eskapističku funkciju, kao i funkciju odvlačenja pažnje (distrakcije), a možda se čak može sagledati i kao jedna vrsta pervertiranog američkog sna kojim se u velikoj meri pasivizirala eventualna svest (ili aktivnost) o mogućnostima društvene promene.

U ostvarenju *Rane* upravo se ukazuje na pojave romantizacije kriminalaca, čime oni postaju idoli i uzori mladima. Dvojica glavnih junaka, tinejdžera, odrastajući u opštoj nemaštini bivaju opčinjeni likovima kriminalaca i njihovim skupim odelima i brzim kolima. Oni postaju ideali kojima se teži i idelanotipske projekcije željenog života. Nedostatak adekvatnih alternativa koje bi se izgradile u okviru porodice, škole, vršnjačkih grupa ili medija olakšavaju ove procese mladalačke identifikacije, čemu dodatno doprinose upravo masovni mediji romantizovanim prikazivanjem kriminalaca kao tobožnjih heroja i vitezova.

Film dosta otvoreno govori o ovim problemima i sasvim eksplicitno oslikava opštu kriminalizaciju društva, što je u jednom širem smislu prikazano i kao posledica rasprostranjenog nacionalizma. Samim tim, kritičko usmerenje je vrlo jasno artikulisano, pa se sa ocenom da se film *Rane* bavi razarajućim moralnim posledicama rata na generaciju jugoslovenskih tinejdžera i da kao takav može biti sagledan kao posredna kritika režima (Iordanova, 2001: 147) može samo delimično složiti jer je kritika u filmu bila veoma neposredna, ne ostavljajući mesta za bilo kakva dvosmislenija tumačenja.

Slično ovome, kritika sopstvenog nacionalizma i nacionalističke isključivosti prisutna je i u filmu *Ubistvo s predumišljajem*. Nacionalistički diskurs u ovom filmu uokviren je sa dva lika, od kojih se prvi odnosi na ranjenog vojnika Bogdana Bilogorca (Nebojša Glogovac) iz Moslavine, koji je prikazan kao snažno zadojen nacionalističkom mitologijom. Međutim, zbog svoje naivnosti i dobrote, njegov nacionalizam je znatno bliži mladalačkoj zanesenosti nego šovinizmu, pa se može reći da „Bogdanov lik ne podriva sliku srpskog ratnika kao časnog branioca“ (Radović, 2009: 125). Šovinistički oblik nacionalizma rezervisan je za sporedni lik Joka Muždeke (Radoslav Milenković), koga karakteriše potpuna isključivost u nacionalnom pogledu, i koji kao takav može biti simbol razularenog srpskog nacionalizma. To potvrđuje dijalog između njega i Bogdana u kome govori: „Sad je ono najlepše. [...] Sve se mōre, sve se smije, što nigda nije bilo sad biva. Rođeni me se ćaća plaši [*smeh*]“, i dodaje, kao opravdanje za ljude koje je pobio: „Dok on nije od istočne vjere ne mōre bi’ dobar. Volim puknit u ‘Rvata, nego da mi neko dā polja svijeta“.



Ovakav način kritičke vizualizacije nacionalizma može se protumačiti bar na dva načina. S jedne strane, film može upućivati na to da je nacionalizam uvezena pojava, u smislu da je došao s one strane reke Drine (naglašeno je kako su oba pomenuta lika iz tih krajeva), a da nije nešto što je bila karakteristika „domaćeg terena“. Na taj način se sopstveni kolektiv čisti od nacionalističkog radikalizma, koji se tako ujedno predstavlja kao jedna vrsta stranog tela i nečega što je došlo spolja.

S druge strane, opisane scene mogu sugerisati i to da je nacionalistička ostrašćenost bila karakteristična mahom za ruralne krajeve i u skladu s tim je prikazana kao nešto zaostalo i tribalno.<sup>70</sup> Kritika nacionalizma koncipirana na ovaj način upućuje na onu vrstu kritike koja, prema Stefu Jansenu, ukazuje na to da je „ruralni primitivizam“ bio glavni uzrok nacionalističkih sukobljavanja (Jansen, 2005: 110). Načelno posmatrano, kritika ove vrste (premda stereotipna, pa samim tim i ograničena) polazila je od pretpostavke da su ruralni krajevi, sela i provincije bili jedna vrsta rezervoara radikalnog nacionalizma, dok se, s druge strane, grad „konstruisao kao mesto opozicionog i kritičkog mišljenja, otpora onom što je važno kao tradicionalističko, primitivno i – nacionalističko“ (Jansen, 2005: 143).

Film *Ubistvo s predumišljajem* kreće se upravo tom kritičkom linijom koja je konkretno oličena u liku beogradske (dakle, urbane) novinarku Jelene (Branka Katić). Jelena je predstavljena kao oštra, neposredna, emancipovana i u potpunosti antinacionalna, a svoj stav često iskazuje kroz kritiku nacionalističkih mitova i otvoreno ismejavanje nacionalističkih uverenja vojnika Bogdana. Ideološko suprotstavljanje ova dva filmska lika, koji su pritom i u emotivnoj vezi, može predstavljati podvlačenje razlike između ruralnog i urbanog. Na ovaj način, nacionalizam i ratne aspiracije, kao i odgovornost za sam rat, prebacuju se na stranu ruralnih krajeva. U tom smislu se može reći da „povezivanje nacionalizma i ruralne zaostalosti možda je bilo i najvažnija stavka u pokušaju postjugoslovenskih antinacionalista da očuvaju 'kontinuitet normalnosti'“ (Jansen, 2005: 111).

Premda donekle jednostrana, pa samim tim i delimično nepotpuna, kritika nacionalizma ipak je prisutna u filmu *Ubistvo s predumišljajem*. Znatno posrednija kritika, ne toliko nacionalizma po sebi već društvene situacije uopšte, može se videti u filmu *Urnebesna tragedija*. Iako u tom filmu nema direktnih referenci na nacionalizam, pa ni na tadašnju situaciju u društvu,<sup>71</sup> mogu se uočiti dve linije posredne kritike. Najpre, polurazru-

70 Film u okviru konstrukcije nacionalističkog diskursa pravi izvesne varijacije, pa se tako može reći da su kroz dva filmska lika, Bogdana i Mudžeku, predstavljene dve varijante nacionalizma koje se, sledeći Endrju Hejvuda (Hejvud, 2005: 181–186), mogu označiti kao konzervativni i ekspanzionistički nacionalizam.

71 Za najdirektnije kritičke reference u filmu iskorišćen je lik lekara koji u jednoj od svojih replika navodi: „Za poslednjih godinu dana meni je umrlo 80 ljudi. Dok su

šana psihijatrijska bolnica, u kojoj se odvija jedan deo radnje filma, može biti shvaćena kao metafora same države u kojoj dominira nacionalističko ludilo, i koja je zbog toga u svakom pogledu (političkom, ekonomskom, kulturnom) toliko ruinirana da su obični ljudi često bili na granici zdravog razuma. Druga linija kritike odnosi se na same duševne bolesnike koji u filmu, premda imaju psihijatrijske dijagnoze, nisu mnogo „luđi“ od onih koji se smatraju „normalnim“ (scene u kojima pacijenti dolaze u kuću sina jednog od bolesnika, kada među „normalnima“ na površinu isplivavaju mnoge stvari koje prelaze granicu patologije). Na ovaj način relativizuje se sam pojam normalnosti, što se može shvatiti kao indirektno referiranje na društvenu situaciju zasićenu nacionalizmom.

Znatno manje kritičke metafore karakteristično je za film *Bure baruta*, koji Srbiju prikazuje kao carstvo nasilja i agresivnosti. Ovaj film ne gradi sliku nacionalnih heroja niti govori o slavnoj nacionalnoj Prošlosti, pa samim tim i ne referira direktno ka nacionalizmu. Kako se s pravom primećuje „nijedan od karaktera u *Buretu baruta* nije fanatični nacionalista željan velike Srbije. [...] Nacionalizam je, u stvari, naglašeno odsutan iz priče, pojavljujući se samo kao fiktivni oblak koji lebdi iznad grada kao u nečijoj mašti, ili vesti koje dolaze iz radija u taksiju ili sa televizije“ (Bjelić, 2005: 108). Etnokrajolici su oličeni u zapuštenim i polurazrušenim gradskim kvartovima, a u njima živi narod, osiromašen, očajan i do krajnosti agresivan. Samim tim, može se reći da je nacija „redukovana na skup nasilnih ljudi, koji su nasilje internalizovali u svoj identitet kao pretnju izazvanu istorijskim i političkim silama koje su izvan njihovog dosega i shvatanja [...]. Vreme i mesto su konstruisani kao posledica ovog nasilja, koje počinje i završava se sa procesom gledanja i nadgledanja“ (Longinović, 2005: 43). U krajnje sumornoj atmosferi filma, većina scena obiluje prikazima nasilja i gotovo svaki filmski lik ili trpi nasilje ili ga spovodi. Jurica Pavičić tako primećuje da se u filmu „beogradski asfalt kroz desetak povezanih priča [...] prikazuje kao mjesto iracionalnog nasilja, nekontrolirane mržnje, dugo pripremanih osveta, agresije i mačizma“ (Pavičić, 2011: 48).

Nasilje u ovom filmu nije estetizovano u holivudskom maniru, već je više prikazano kao ogoljeno i svedeno, i samim tim predstavlja instrument relativno otvorene kritike.<sup>72</sup> Dina Jordanova (Dina Iordanova) tako

---

moji pacijenti umirali od gladi, oni su pojeli 80 tona hrane i pića raspravljajući o tome kako da im pomognu. Dok su ponavljali mir, mir, mir, ovde je besneo sve veći rat. Meni je ovih dana stigao ovaliki paketić lekova da izlečim 80 pacijenata kojima više nije potrebno ništa. A oni koji bi trebali biti kažnjeni za ovaj zverski patološki rat nikad nisu bolje živeli, nikad.“ Sve vreme dok lekar priča, iz pozadine se čuje informativna emisija u kojoj se govori o ratnoj situaciji na postjugoslovenskom prostoru, čime monolog filmskog lika dobija jasnu kritičku funkciju.

72 Ovakva vizualizacija nasilja se uklapa u ono što Jordanova naziva balkanskim filmskim nasiljem, koje je lišeno glamura i uzbuđenja (za razliku od holivudskih ili istočnoazijskih ostvarenja i gde se nasilje ne slavi nego osuđuje (Iordanova, 2001: 161).

navodi da „nasilni protagonisti Paskaljevićevog *Bureta baruta* uništavaju prijatelje i poznanike, usput uništavajući i sebe. Konačne posledice nasilja podjednako trpe i izvršitelji i žrtve; nasilje je samodestruktivno, kao što je i destruktivno“ (Iordanova, 2001: 164). Šire posmatrano, relativno učestala praksa da se vizuelna upotreba nasilja koristi za građenje filmske slike neprijatelja nije upotrebljena u filmu *Bure baruta*, jer u ovom ostvarenju nasilje isključivo dolazi iznutra i ne prelazi okvire sopstvenog nacionalnog kolektiva. Nasilje i agresija su prema tome obeležja nacionalnog identiteta, što predstavlja način kojim se taj identitet posredno filmski dekonstruiše.<sup>73</sup> Bjelić tako navodi da se „*Rane* i *Bure baruta* fokusiraju na urbano nasilje, uglavnom urbanih Srba protiv urbanih Srba, u vreme kada Beograd sprovodi program nasilja protiv drugih etničkih grupa van svojih granica. Ponovo postavljajući nasilje kao estetski problem pre nego kao ideološku alatku, ovi filmovi su proizveli urbanu sliku koja sama po sebi podriva pastoralnu semiotiku srpskog nacionalizma, najvećeg izvora etničkog nasilja“ (Bjelić, 2005: 107).

Vizuelne reprezentacije nacionalnog identiteta, kao temeljne karakteristike filmskog diskursa nacionalizma, u hrvatskoj kinematografiji imale su nešto drugačije osobenosti. Pojedini filmovi, kao što su *Vrijeme za...* ili *Bogorodica*, prikazuju (hrvatske) seoske zajednice u idiličnom svetlu, koje su kao takve blage, trpeljive i više nego tolerantne u nacionalnom pogledu. Selo je tako prikazano kao oaza mira i prijatnog života, sa blagim i dobrušnim ljudima. U filmu *Bogorodica* seoskom krajoliku je posvećena posebna pažnja, a reprezentuje se kroz „ikonografska opća mjesta: ljeto je, pejzaž je vedar, osunčan i arkadijski toplih boja, tu je žuto žito, šor, guske, cvjetne lijehe, rijeka i barokna crkva“ (Pavičić, 2011: 118).

Na ovaj način, etnokrajolik postaje važna instanca u konstruisanju nacionalnog identiteta, koji je dodatno ojačala i zaokružila snažna martirološka crta. Naime, u oba filma Hrvati su žrtve raspomamljenih srpskih nacionalista, tako da se kroz njihovu sliku grade snažni žrtvenosni okviri koji na taj način u krajnjoj liniji i samu naciju prosredno prikazuju kao žrtvu. U tom smislu, za sliku Hrvata se može reći da se kretala od toga da su oni u filmu *Vrijeme za...* „krotke naivčine ili patetični samosažaljivci koji plaču uz kuhinjski stol, zapomažu i mole“ do toga da su kao u filmu *Bogorodica* „blagi, tolerantni i dobronamjerni“ (Pavičić, 2011: 112, 119). Slično tome, i u filmu *Vukovar se vraća kući* slika Hrvata je prevashodno građena oko sudbine izbeglica i njihove nezavidne situacije.

73 Prema Slobodanu Naumoviću „Beogradska noć koju Paskaljević slika okovana je nasiljem, i to nasiljem koje izbija iz postupaka skoro svakog od dvadesetak protagonista. Nasilje je prikazano kao autohtono, kao 'izvorno naše', pa samim tim i kao nešto od čega je veoma teško, skoro nemoguće pobeći. Ono, takođe, implicira i krivicu“ (Naumović, 2010: 29).

Izrazitom samoviktimizacijskom diskursu u potpunosti je saobražen film *Četverored*. Ovo ostvarenje se bavi poslednjim danima Nezavisne države Hrvatske (NDH) i događajima kod austrijskog grada Blajburga kada su pripadnici partizanske vojske poslali u logore ili bez suđenja streljali određen broj ustaša, domobrana i civila koji su ih pratili u povlačenju. U filmu se daje perspektiva poražene strane koja je ujedno prikazana kao jedina i najveća žrtva, suprotstavljanjem idiličnog života u NDH (preovlađuju motivi kao što su nostalgicne slike Zagreba, lagana muzika, pozorišna predstava) i slika egzodusa (nepregledne kolone ljudi, ustaše, domobrani, mada se čini kako se insistira na tome da najviše ima običnog naroda, koji smrknutih pogleda i pognutih glava napuštaju Zagreb, uz filmsku pratnju melodramatične muzike).

Drugi nivo filmske slike žrtve odnosi se na prikazivanje kako brutalni i nemilosrdni partizani, koji su svi redom Srbi, zlostavljaju i ubijaju nedužne zarobljene Hrvate, pošto se u filmu uporno sugerije kako niko od zarobljenika nije tokom rata ništa loše uradio. U tom smislu, Pavle Levi primećuje da su „[v]elika većina onih koji su stradali kod Blajburga predstavljeni [...] kao obični civili koji nisu uspeli da uteknu srpsko-komunističkoj poštasti. Samo su neki od njih ustaše, a i među ustašama retko ko je ratni zločinac“ (Levi, 2009: 174).

Slika žrtve se ovim putem centrira isključivo oko pripadnika hrvatskog naroda, koji su, kako je već rečeno, u potpunosti očišćeni od bilo kakvih negativnih karakteristika. Čak i kad se prikazuju pripadnici ustaškog pokreta, njihova ne toliko naglašena brutalnost i agresivnost su usmerene prevashodno ka sopstvenom nacionalnom kolektivu (pokazuje se kako se ustaše sukobljavaju sa domobranima). Prema Leviju, autor ovog filma Jakov Sedlar, želeći da reafirmiše ali i revidira događaje kod Blajburga, teži „završnicu jednog surovog fašističkog režima ustoličiti kao kolektivnu tragediju čitavog naroda, kao hrvatsku golgotu“ (Levi, 2009: 174).

Nacija kao žrtva je motiv koji je u određenoj meri prisutan i u filmu *Krhotine*, u kome je nacija oličena u dve generacije koje su stradale kao neposredne žrtve komunizma (pokazano je kako je pripadnik prve generacije stradao u Blajburgu, dok je njegov sin bio žrtva režima u socijalističkoj Jugoslaviji). Ovo je ujedno i svojevrsna osobenost ovog ostvarenja, jer dželati nacije nisu pripadnici suprotstavljenog nacionalnog tabora, kao u ostalim filmovima, već je to suprotna ideološka orijentacija. Verovatno je ovo delimična posledica činjenice da u vreme produkcije i realizacije filma međunacionalni sukobi na postjugoslovenskom prostoru još uvek nisu počeli. Pored toga, izvestan antikomunizam prisutan u filmu bio je tada (kraj 1980-ih i početak 1990-ih) i jedna vrsta epohalne svesti jer se sa padom Berlinskog zida i urušavanjem blokovske podele otvorila mogućnost i kritičkog preispitivanja „tamnih strana“ socijalizma.<sup>74</sup>

74 Šire posmatrano, ova kritička preispitivanja su neretko odlazila u krajnosti, vrhunac je svakako insistiranje na izjednačavanju komunističkih i nacističkih zločina, odnosno izjednačavanje socijalizma i fašizma.

Nešto drugačija konstrukcija nacionalnog identiteta, koja se prevashodno oslanja na dimenziju razvoja centralnog lika, može se videti u filmu *Crvena prašina*. Glavni junak je predstavljen kao bivši sportista sa jakim moralnim nazorima u anomičnom hrvatskom društvu s početka 1990-ih godina. U lik ovog filmskog junaka ugrađene su isključivo pozitivne osobine i on kao takav predstavlja primer vrline, što je po Smitu jedan od ključnih aspekata u vizuelnoj konstrukciji nacionalnog identiteta. Pored društveno prihvatljivih osobina (odstupanje iz JNA, odbijanje da se bavi ilegalnim poslovima, dobrovoljni odlazak u rat i heroizam, rad na poštenom i teškom poslu), ovom liku su pridodate i lične vrline kao što su moralna ispravnost, dobrotu i briga za ljude oko sebe. Uz sve to, ugrađena je takođe i snažna martirološka komponenta (gine prilikom obračuna sa korumpiranim sistemom oličenom u mafijašima koji su postali ugledni biznismeni i prevrtljivim političarima), a sa odsustvom bilo kakvih tamnih strana napravljena je čvrsta i stabilna podloga za nacionalnu identifikaciju. Međutim, i pored ovoga, kritička nota u filmu postoji i usredsređena je na društveni sistem kao takav i na njegove devijacije (raširene ilegalne radnje, lako bogaćenje sumnjivih persona, težak život običnih poštenih ljudi i sl).<sup>75</sup>

Može se reći da je u pogledu kritike, kako hrvatskog društva uopšte tako i samog nacionalnog identiteta, najdalje otišao film *Kako je počeo rat na mom otoku*, koji pripadnike sopstvene nacije prikazuje u izrazito karikiranom vidu. Pavle Levi smatra da je „najveći deo parodičnog humora u filmu usmeren [...] ka novom hrvatskom rukovodstvu, koje je prikazano kao skup sasvim nesposobnih i blentavih političkih oportunističkih“ (Levi, 2009: 198). Na ovaj način, komičnost likova je istaknuta u prvi plan, kao i čitava situacija u kojoj se oni nalaze. U tom smislu, radnja filma je koncentrisana oko napora kriznog štaba, oličenog u komičnim likovima Roka Papka (Ivan Brkić) i Murka Munite (Predrag Vušović) da kroz „kulturno-umetnički“ program nateraju majora JNA koji se zatvorio u kasarnu da popusti i oslobodi hrvatske vojnike koji su se tu nalazili na odsluženju vojnog roka. Ovako koncipirana filmska fabula direktno je transponovanje (uz izvesno parodijsko odstupanje) „događaja koji su zahvatili Hrvatsku u jesen 1991. godine, kada je novoizabrana vlast HDZ-a organizovala masovna okupljanja građana koji su ispred kasarni JNA zahtevali da vojska napusti Hrvatsku“ (Levi, 2009: 197–198).

Na ovaj način, film je predstavljao i kritiku zvanične nacionalističke ideologije, odnosno određenih praktično-političkih postupaka koji su se sprovodili u njenim okvirima. Ovo je u jednom intervjuu potvrdio i

75 Pavičić smatra da ovaj film obrađuje socijalnu top-temu Hrvatske s kraja devedesetih – tajkunizaciju (Pavičić, 2011: 217). Film zaista nedvosmisleno pokazuje kako su šverceri i kriminalci postali „ugledni“ biznismeni i poslovni ljudi, što svakako nije bila karakteristika samo hrvatskog društva, već čitavog postjugoslovenskog prostora.

reditelj Vinko Brešan, navodeći da je ovim filmom želeo da se kroz komediju i „karnevalizaciju života“ suprotstavi tada vladajućoj kulturnoj politici koja je imala pre svega jedan svečarski i uzvišen karakter (cit. pr. Šošić, 2009: 55). Ovim putem je kroz ironičnu vizuru kritički preispitana i nacionalistička instrumentalizacija kulture. Osim pomenutog, može se reći i da je kritika nacionalizma posredno plasirana kroz dekonstrukciju koncepta nacionalnog kolektiva, jer u filmu ne postoji idealizovana slika Naroda, već „nacionalni kolektiv predstavljaju mještani malog otočkog grada, niz šaljivih individua, čudaka, propalih umjetnika i naivnih kulturnih amatera“ (Pavičić, 2011: 237).

Farsičnoj perspektivi filma u velikoj meri je doprinomio i način snimanja koji su karakterisali širokougoni objektivni kamere, pri čemu su se lica glumaca često snimala u krupnom planu tako da su izgledala kao izobličena. Ovakav humorističko-ironijski okvir bio je retkost u hrvatskim filmovima koji su se bavili ratom. Razlog za ovo bi mogao ležati u činjenici da komičnost obično stvara određenu distancu prema situaciji koja se prikazuje u nekom filmu, i to u velikoj meri utiče i na sam doživljaj tog filma. Samim tim, ako film koji se bavi ratom želi da postigne određeni cilj (npr. glorifikacija samog sukoba), humoristička forma taj cilj može staviti sasvim u drugi plan. Takođe, komedija se često smatra „neozbiljnim“ žanrom, pa se njena obrada jednog ozbiljnog i važnog događaja (a Domovinski rat je to bio u Hrvatskoj) često može smatrati neumesnom pa čak i uvredljivom.<sup>76</sup>

Za pomenuti film se, dakle, može reći da donosi jedan specifičan vid nacionalne samokritike obavljen u komično ruho, što je njegov autor donekle ponovio i u svom sledećem ostvarenju *Maršal*. Iako je u ovom filmu možda više u fokusu ironičan osvrt na socijalističku prošlost, donekle je kritički razmotrena i slika sopstvene nacionalne zajednice. Već na samom početku filma taksativno se navode godine i ključni događaji: 1978. – Titova bolest; 1980. – njegova smrt; 1990. – smrt komunističkog sistema u Jugoslaviji i Evropi; 1998. – sretan život ljudi na malom otoku. Iz ovoga se vidi da je sa liste važnih događaja potpuno apstrahovan Domovinski rat, koji je kao takav bio više nego značajna instanca u nacionalnom samopoimanju, ali takođe i novi izvor nacionalnog jedinstva i ponosa. Isto tako, u ovom filmu nema idealizovane slike nacionalnog junaka koji ujedno reprezentuje i nacionalni kolektiv (kao što je bio slučaj u filmu *Crvena prašina*), već je dat jedan karikiran grupni portret koji je

76 Ovaj navod može potvrditi činjenica da je film *Kako je počeo rat na mom otoku* bio dosta oštro kritikovan od strane tadašnje vlasti zbog navodnog ismevanja Domovinskog rata (Levi, 2009: 197). S druge strane, pomenuto ostvarenje je od svog pojavljivanja bilo među najgledanijima u Hrvatskoj sa nešto više od 350.000 gledalaca, a imalo je i najveći svetski odjek od svih filmova o Domovinskom ratu (Škrabalo, 1998: 492, 496).

uključivao tranzicionog preduzetničkog oportunistu, zbunjenog policajca i njegove nesposobne pomoćnike, kao i stare partizane kojima otkazuju telesne funkcije. Ovakav pristup donekle referira ka Smitovoj dimenziji naroda, s tom razlikom što je ona u ovom filmu potpuno dekonstruisana.

Izvesna neutralizacija nacionalnog epa može se videti i u filmu *Mon-do Bobo*, stilski saobraženom estetici Žan-Lik Godara (Jean-Luc Godard) ili pak ranih radova Džima Džarmuša (Jim Jarmusch), pa samim tim i sasvim drugačijeg od ostalih ostvarenja, ne samo u Hrvatskoj već i na postjugoslovenskom prostoru uopšte. Ovaj film, vizuelno rasut na brojne fragmente, prati glavnog (anti)junaka (Sven Medvešek) koji beži od kriminalaca kojima duguje pare. Tom prilikom dolazi u interakciju sa znatnim brojem krajnje neobičnih likova, a prate ga ne preterano sposobni policajci skloni lakim drogama i njegov prevrtljivi advokat. U ovom filmu nema nacionalnih heroja, a u jednoj sceni se sa radija čuje izveštaj kako su mafijaški obračuni postali zagrebačka svakodnevnica. Na ovaj način film „izražava tjeskobu i bunt karakteristične za svetonazor *rock-generacije*“ (Škrabalo. 1998: 502), istovremeno dajući jednu vrlo sumornu sliku hrvatskog društva.

Srodne, nacionalno neutralizatorske tendencije prisutne su u slovenačkom filmu *U leri*, takođe i stilski donekle sličnom, koji prati monotoni život „večitog studenta“ Dizija (Jan Cvitković) u njegovom odbijanju da ide ustaljenim društvenim tokovima koji podrazumevaju studiranje, posao, porodicu. Svesno izabrana pasivnost (otuda i naslov) i nesaobražavanje društvenoustaljenim konvencijama idejna su okosnica radnje u filmu. U potpunosti bez nacionalističkih motiva ili potenciranog nacionalnog heroizma, ovo ostvarenje u određenoj meri preispituje i položaj omladine u tadašnjem slovenačkom društvu.

Izrazito kritičko oblikovanje nacionalnog identiteta, čiji su okviri ocrtani nasiljem i netrpeljivošću, može se videti u makedonskom filmu *Pre kiše*, i to kroz kolektivni prikaz pripadnika sopstvene nacionalne grupe, čime se na svojevrsan način dekonstruiše Smitova dimenzija koja se odnosi na Narod. U ovom filmu nacionalni kolektiv je prikazan u izrazito negativnom svetlu i u toj slici nema ničeg uzvišenog niti posebnog. Oni su oslikani kao agresivni, militantni, nemilosrdni i zadojeni etničkom mržnjom. Mržnja usmerena prema pripadnicima druge nacionalnosti, Albancima, dodatno je pojačana usled ubistva Makedonca koje je počinila mlada Albanka. Iracionalnost te mržnje možda je najbolje oličena u konstantnom naglašavanju perioda od „pet vekova pod Turcima“ i starozavetnom zakonu „oko za oko...“, kad god neko pokuša da ih odvrati ili bar dovede u pitanje njihovu nacionalističku isključivost. Isto tako, snaga njihove etničke mržnje posebno je naglašena u scenama kada ubijaju

pripadnika svog nacionalnog kolektiva, fotoreportera Aleksandra (Rade Šerbedžija), nazivajući ga pritom slepcem, samo zbog toga što je hteo da mladoj Albanci (koja je bila odgovorna za ubistvo njegovog brata) omogućiti pravedno suđenje.

Kao izvestan kontrast ovako negativnoj slici sopstvenog nacionalnog kolektiva postavljen je lik pomenutog foto-reportera koji se, posle šesnaest godina provedenih u inostranstvu i negativnog iskustva tokom rata u Bosni i Hercegovini, vraća u zavičaj tragajući za preko potrebnim mirom. Međutim, ono što tamo zatiče drastično se razlikuje od očekivanog. U potpunosti oslobođen nacionalističkih ostrašćenosti i isključivosti, nikako ne uspeva da se uklopi u klimu izraženog nacionalnog ekskluzivizma, što na kraju plaća i sopstvenim životom. Kroz njegov lik kritički je preispitana i dimenzija etnokrajolika, koga karakterišu opustelost i zapuštenost, zemljani putevi i konjske zaprege, oronule kuće i razvaljene tarabe.

Čini se da je i u ovom filmu sugerisano kako je ostrašćeni nacionalizam karakterističan prevashodno za ruralne, nerazvijene i siromašne predele, jer su svi nacionalistički sukobi i podele povezani sa ruralnim zajednicama u kojima dominiraju gotovo plemenska načela. Za razliku od ovoga, Dina Jordanova smatra da je ruralna zajednica alegorija same Makedonije, navodeći da je u filmu savremena Makedonija prikazana kao zemlja vođena srednjovekovnim etosom, gde plemenski običaji nemilosrdno uništavaju svakog ko pokuša da se usprotivi primitivnom mentalitetu oličenom u „oko za oko“ (Jordanova, 2001: 63).

## 2.1. Slika Drugog

Prilikom razmatranja konstrukcije nacionalističkog diskursa putem filmskih slika, važno mesto zauzima i predstava nacionalnog Drugog. Značaj ove predstave proizilazi iz njenog relaciono-konstrukcionog karaktera, jer se nacionalni identitet velikim delom konstituiše u odnosu na razliku spram nje. Zbog toga se može reći da se nacionalizam „[l]egitimiše [...] razlikom u odnosu na 'drugog'. No, ne bilo kakvom razlikom. Već razlikom koja je diskriminativna, kojom se 'odgovara' na pitanje: Šta je karakteristično za 'nas'? U čemu se razlikujemo od 'drugih'? Sopstveni identitet se definiše na osnovu karakteristikâ koje se ne mogu (ili u potpunosti ne mogu) deliti sa 'drugim'. Da nije tako, onda 'drugog' ne bi ni bilo, a ni 'nas', kao različitih, misli nacionalist. Tačnije, apsolutni uslov postojanja 'nas' je postojanje 'drugog'“ (Jovanović, 2012: 162). Zboga toga svaki nacionalistički diskurs posebnu pažnju posvećuje negovanju slike Drugog, jer se u velikoj meri samoodređuje upravo spram te slike. Samim tim, „[t]aj 'drugi' je konstanta, često se ta konstanta smatra pretećom ali, što je najbitnije, konstitutivna je za sopstvenu ideju identiteta. Taj 'drugi' je najdraži



neprijatelj. Nacionalist sebe najlakše može da odredi nabranjem svojstva koja nisu 'njegova', koja određuju 'drugog'. Bez tog 'drugog' ni 'mi' ne bismo znali 'ko smo'. Razlika, za kojom nacionalist neumorno traga, jeste ono što 'nas' određuje u odnosi na 'drugog' – što 'nam' daje identitet" (Jovanović, 2012: 172).

Ključna kategorija koja stoji u samom temelju slike Drugog jeste razlika. Razmatrajući zašto je razlika važna u konstrukciji „drugosti“, Stjuart Hol navodi nekoliko ključnih argumenata. Razlika je, po njemu, esencijalna za značenje jer bez nje značenje ne postoji (značenje je relaciono, a razlika između „nas“ i „njih“ jeste ono što nosi značenje). Takođe, naglašavanje razlike u odnosu na Drugog u osnovi je kulture jer se na taj način stvaraju binarne opozicije koje su ključne za sve klasifikacije u okviru kulture, čime se dalje određuju simboličke granice koje određene kategorije kulture održavaju „čistim“. Uz sve to, Drugi je fundamentalan za konstituisanje sopstva (*the self*), odnosno nas kao subjekata (Hall, 1997b: 234–238), ali istovremeno, može se dodati, i „nas“ kao kolektiviteta.

Relacioni karakter slike Drugog u pogledu kolektivnog nacionalnog identiteta postao je posebno problematičan na postjugoslovenskom prostoru, jer je kao Druge trebalo predstaviti dojučerašnje „bratske narode“. To je upravo i jedna od specifičnosti postjugoslovenskog prostora na kome je ideološki koncept bratstva i jedinstva (koji je podrazumevao međunacionalnu toleranciju i saradnju) za relativno kratak vremenski period zamenjen konceptom nacionalnog ekskluzivizma, u kome je novoformirani negativni Drugi postao jedna od ključnih kategorija. U skladu s tim, može se postaviti pitanje da li je i kako filmska produkcija pratila ove trendove?<sup>77</sup>

U filmovima snimljenim u Srbiji slika Drugog ne zauzima značajno mesto, osim u ostvarenju *Nož*, gde je prikazan u izrazito negativnom svetlu. Sliku Drugog čine Muslimani i ustaše kod kojih su u podjednako meri (pre)naglašena okrutnost i surovost, dok je sopstveni nacionalni kolektiv potpuno oslobođen tih atributa.<sup>78</sup> To pokazuju scene na početku filma

77 Budući da će se u delu knjige koji se bavi filmovima o ratu razmotriti, između ostalog, i slika neprijatelja koja je u ovim ostvarenjima identična konceptu nacionalnog Drugog, na ovom mestu će se ti filmovi samo delimično pomenuti. Može se reći da je slika Drugog zapravo korelat konceptu neprijatelja, koji su na ovom mestu razdvojeni u analitičke svrhe, pri čemu je Drugi sagledan kao konstitutivni deo nacionalističkog diskursa, a slika ratnog neprijatelja kao jedan od temeljnih motiva u građenju filmske slike rata.

78 U delu filma koji se odnosi na dešavanja tokom Drugog svetskog rata u Bosni i Hercegovini, pored naglašavanja svireposti Muslimana i Hrvata prema Srbima, u nekoliko scena se vidi i nemilosrdnost četničke vojske, koja kao kažnjenička ekspedicija dolazi u muslimansko selo. Međutim, njihova slika je znatno blaže predstavljena nego slika Muslimana ili Hrvata, iako su četnički zločini nad muslimanskim stanovništvom u Foči u periodu od 1941. do 1943. godine mogli dati povoda za jedan znatno kritičniji prikaz.

kada grupa Muslimana (Osmanovići), inače kumova, upada u srpsku kuću (Jugovići) prilikom proslave Božića i brutalno ih ubija uz sadističko uživanje („kumovski natenane“, kako je rekao jedan od likova). Ove scene traju dosta dugo i brutalnost je vrlo temeljno prikazana. Sličan slučaj je i sa scenama koje prikazuju svirepost ustaša, kada grupu Srba vezuju u polju žita, a ustaše kreću kosama da seku to žito. U oba slučaja, etnički Drugi je u znatnom smislu demonizovan. Filmski kritičar Endrju Džejms Horton (Andrew James Horton) smatra da su Muslimani prikazani kao varvarski huškači neizazvanog nasilja protiv nevinih Srba, dok je srpsko nasilje, kada se i dogodi, prikazano kao opravdana osveta (Horton, 2000b: 106).

Kada su u pitanju ostali filmovi snimljeni u Srbiji, može se reći da slika Drugog gotovo da uopšte ne postoji. U filmu *Rane*, na primer, nacionalistički stereotipi kao što su *ustaše* ili *šiptari* koriste se kao pežorativno sredstvo obezvređivanja pripadnika sopstvene nacije. Slično tome, i u filmu *Ubistvo s predumišljajem* nacionalni Drugi (*'Rvati'*) prisutan je takođe samo u narativnoj ravni, kao fantazmagorična opasnost u pričama ruralnih šovinista.

Nešto diferenciranije slike Drugog mogu se videti u filmovima o ratu. U ostvarenju *Lepa sela lepo gore* ova slika funkcioniše na dva nivoa. U okviru jednog nivoa Drugi je jednostavno neprijatelj sa svojim određenim specifičnim karakteristikama (o čemu će detaljnije biti reči u delu knjige koji se bavi filmskom slikom rata) i kao takav jasno se diferencira u odnosu na sopstveni nacionalni kolektiv. Međutim, segmenti filma koji se bave socijalističkom prošlošću donose drugačiju sliku Drugog, pošto ni u kom pogledu nije naglašena razlika koja bi tog drugog konstituisala kao negativnog i samim tim različitog Drugog. Samim tim, on zapravo nije Drugi već praktično „jedan-te-isti“, jer ne postoji bilo kakav kriterijum razlikovanja. Ovo „nerazlikovanje“ ide toliko daleko da u pojedinim scenama koje se odnose na dalju prošlost glavnih junaka (koji su različitih nacionalnosti) oni čak i fizički liče.

U filmu *Podzemlje* slika Drugog povezana je sa dokumentarnim snimcima razdraganog dočeka vojske Vermahta u Mariboru i Zagrebu i nemačkog bombardovanja Beograda 1941. godine. Ovim putem se pokazalo kako se Drugi razlikuje od „nas“, čime se istovremeno taj isti Drugi nesumnjivo ideološki etiketirao. Premda slika Drugog ne zauzima previše mesta u filmu *Podzemlje*, ona je svakako negativna i upućuje na razliku između „nas“ i „njih“. Autor filma, Emir Kusturica, u jednom intervjuu je naveo da je namerno prikazao Hrvate i Slovence u negativnom svetlu: „Ja sam bio protiv selektivnog humanizma. Ne mogu da podnesem etničko čišćenje koje su sprovođili bosanski Srbi, niti mogu da podnesem etničko čišćenje koje su sprovođili Hrvati“ (cit. pr. Iordanova, 2001: 117).

Nacionalni Drugi je takođe u izrazito negativnom svjetlu prikazan i u hrvatskim filmovima, ali samo u onim koji se bave ratnim sukobima 1990-ih. Budući da će se o tome detaljnije pisati u delu knjige koji se bavi filmskom slikom rata, ovde će se ukratko pomenuti da Drugi ima jasne fizičke, ali i delatne karakteristike, gde su prve često na ivici kari-kature, a druge karakteriše prenaplašena brutalnost. Sličan vizuelni manir može se videti i u filmu *Četverored*, gde je pokazano kako su dželati nacije bili partizani i komunisti, što može implicirati da neprijatelj nije bio nacionalni ili etnički. Međutim, upadljivo je to što su svi partizanski komandanti i glavni (negativni) likovi među partizanima bili uglavnom Srbi (bar oni najbizarniji i ujedno najbrutalniji). Na ovaj način se uporedo sa kritikom socijalizma posredno konstruisala i izrazito negativna slika etničkog Drugog.

Sasvim drugačiji pristup konceptu etničkog Drugog doneo je makedonski film *Pre kiše*. U ovom ostvarenju slika etničkog Drugog ima negativan karakter i karakteriše je snažna plemenska svest, izražena upotreba nasilja, nacionalistička ostrašćenost i netrpeljivost i robovanje tradicionalističkim obrascima. Ipak, sve ove odlike etničkog Drugog ujedno važe i za sopstveni nacionalni kolektiv, koji je samim tim prikazan u nepovoljnom svjetlu. Zbog toga se može reći da negativna slika etničkog Drugog ne naglašava razliku između jednih i drugih, već pre potcrtava sličnosti među njima,<sup>79</sup> a time se ujedno i kritikuje nacionalistička isključivost kao takva. Isto tako, na ovaj način vrši se svojvrsna inverzija jer etnički Drugi umesto apsolutne suprotnosti postaje jedna vrsta ogleдалa sopstvenog nacionalnog kolektiva.

Drugi makedonski film *Gipsy Magic* takođe donosi negativnu sliku etničkog Drugog, s tom razlikom da je fokus isključivo na njoj. Drugi se u ovom filmu odnosi na Rome, za čiji prikaz se može reći da je izrazito stereotipan, jer se sastoji od „klasičnih“ motiva kao što su romska slavlja sa besomučnim igranjem, pijenjem i pucanjem, romski život koji se odvija u izrazitom siromaštvu i nemaštini, agresivnost jednih prema drugima, obrazovna i higijenska zapuštenost dece, sklonost prevarama i sumnjivim radnjama, intenzivno psovanje i sl. Čak su i njihove fizičke manifestacije u većini slučajeva na granici groteske. Premda je u filmu ovakva slika uglavnom uvijena u oblandu komike (jedan od primera je opsednutost glavnog junaka Taipa /Miki Manojlović/ indijskom kulturom), pa kao takva može imati i kritičko usmerenje skrećući pažnju na više nego težak život ove marginalizovane društvene grupacije, čini se da ipak prevlađuje reprodu-

79 Osim pomenutih atributa, ono što karakteriše oba kolektiva jeste i izrazita mržnja prema etničkom Drugom, pa zbog toga pojedini autori navode da je autor filma Milčo Mančevski predstavio etničku mržnju kao endemsku (Iordanova, 2001: 83).

kovanje uvreženih i duboko ukorenjenih stereotipa. Romi se u ovom filmu prikazuju kao izolovani, bez ikakvih interakcija sa dominantnom neromskom zajednicom, čime se konstruiše potpuno čista slika etničkog Drugog, što samo po sebi može imati snažne segregacijske konotacije. Iako je moguće da ovakav prikaz istovremeno ima kritičko usmerenje, čini se ipak da slika Roma kao etničkog Drugog u ovom filmu ne razbija stereotipe nego ih samo učvršćuje i dalje reprodukuje.

Najdiferenciranija slika etničkog Drugog prisutna je u bosanskohercegovačkim filmovima. Tako, recimo, ostvarenje *Savršeni krug* u konstrukciji filmske slike etničkog Drugog nije išlo u smeru etnonacionalne isključivosti. U tom smislu, Pavle Levi naglašava da je u filmu *Savršeni krug* primetan „anti-esencijalistički pristup etničkom pitanju“, jer film „ne upire direktno prstom na one koji su tri godine opsedali grad, ali, kad to čini, nastoji da uspostavi eksplicitnu razliku između etniciteta kao u osnovi nekvalitativne kategorije i ekscesa etnonacionalističke ideologije“ (Levi, 2009: 234). Primer za to je kada u jednom dijalogu dečak (Elmedin Leleta), čiju su porodicu ubili srpski vojnici, pita glavnog junaka, sarajevskog pesnika (Mustafa Nadarević), da li je njegov najbolji prijatelj, inače bosanski Srbin, u stvari četnik. Pesnik mu na to odgovara da se četnik ne bude po imenu, već po ubijanju.

Na ovaj način se donekle razbija negativna slika etničkog Drugog, po kojoj su svi Srbi četnici, a pri čemu su svi četnici apsolutno zli, pa su samim tim i svi Srbi generalno loši. Opisani pristup je dopunjen i likom bosanskog Srbina Marka (Josip Pejaković) koji, uprkos nacionalnoj pripadnosti, ostaje u okupiranom gradu i pokušava da preživi zajedno sa svojim sugrađanima (koga, ipak, na kraju filma ubijaju pripadnici sopstvene nacije). Uvođenjem lika srpske nacionalnosti, koji nije puki ukras već ima određenu dramsku dubinu, osim što se konotativno razvodnjava negativna slika etničkog Drugog, Sarajevo se takođe prikazuje i kao multietnička sredina u kojoj su svi postojano istrajavali pred okupatorom. Može se stoga reći da „film odbija moralizirati, držati herojske govore ili se baviti pojednostavnjenim stereotipima“, istovremeno odražavajući i „činjenicu da su mnogi Srbi odlučili ostati i braniti grad, a ne pridružiti se barbarima pred njegovim vratima“ (Goulding, 1999: 205).<sup>80</sup>

80 Oko prisustva Srba u okupiranom Sarajevu postoje protivrečni stavovi u literaturi. Prema Džonu Fajnu (John V. A. Fine), sa Univerziteta u Mičigenu, trećinu snaga TO Sarajeva činili su Srbi, i mnogi, ako ne i većina Srba sve vreme su bili u gradu podržavajući bosansku vladu i zajedno su sa sarajevskim Muslimanima i Hrvatima ginuli od srpskog granatiranja (Fine, 1996: 1, 21). Za razliku od ovoga, Robert Donija navodi da su velika većina branitelja Sarajeva bili Bošnjaci i da je procenat njihovog učešća u ukupnom broju ljudstva varirao od 89 do 92 procenta, dok je broj Srba branitelja opao sa 700 na 233 između 1992. i 1995. godine (Donia, 2006: 341). Međutim, može se

Činjenica da u BiH nijedna etnička grupacija nije bila u apsolutnoj većini ujedno je podrazumevala i multietnički karakter Sarajeva kao glavnog grada.<sup>81</sup> U tom smislu, jedna analiza literarnih dela napisanih tokom i nakon opsade Sarajeva navodi da je u njima individualni identitet u gradu uvek bio blisko povezan sa multikulturalnim identitetom, pri čemu je kulturna dezintegracija retko prikazivana kao etnički konflikt ili rigidna opozicija između sopstvenog i stranog, opsednutih i opsedatelja (Nicolosi, 2012: 68). Ovaj uvid se delimično može odnositi i na film *Savršeni krug* u kome se pitanje identiteta ne posmatra iz etničke perspektive, s obzirom na to da je u identitetskoj konstrukciji glavnog junaka primarno to da je pesnik i nihilista, čiji je najbolji prijatelj Srbin. Isto tako, ni samom konfliktu nisu pridodata etnička obeležja jer sa jedne strane opsedatelji nisu filmski portretisani, dok je s druge prikazano kako su njihove žrtve svi oni koji su ostali u Sarajevu, bez obzira na etničku pripadnost.

Slika etničkog Drugog je takođe znatno diferencirana i u slovenačkom filmu *Autsajder*. U ovom ostvarenju se pokušava kritički osvrnuti na praksu stereotipnog percipiranja „južnjaka“ u Sloveniji. Naime, film prati Seada Mulahasanovića (Davor Janjić), dete iz mešanog braka (otac Musliman, majka Slovenka), koji zbog očeve vojne službe dolazi u Sloveniju. Kroz njegov lik prikazani su negativni stereotipi samih Slovenaca prema Drugima (to pokazuje nekoliko scena u filmu u kojima ga vršnjaci u školi vređaju reprodukujući stereotipe o „južnjacima“ kao prljavim i glupim). Sead stupa u emotivnu vezu sa Metkom (Nina Ivanić), koja čak i zatrudni, ali njihova ljubav je osuđena na neuspeh, možda upravo i zbog toga što je on bio i ostao Drugi.

Ovaj film, dakle, koristi sliku etničkog Drugog ne da bi se napravila razlika u odnosu na sopstveni nacionalni kolektiv, već da bi se taj kolektiv kritikovao upravo zbog svoje stereotipne percepcije Drugog. Marcel Štefančič primećuje da ovo ostvarenje uveliko iskače [...] iz dotadašnjeg filmskog konstruisanja slike „južnjaka“, kako u dekadi u kojoj je snimljen, a još više u poređenju sa vremenom kada je Slovenija bila jugoslovenska socijalistička republika (Štefančič, 2008: 290).

dotati da je i u jednom i u drugom navodu „[s]asvim [...] zanemarena činjenica da je napuštanje Sarajeva bilo zabranjeno, a da su srećnici koji su mogli da ga napuste to zadovoljstvo plaćali podmićivanjem različitih nivoa vlasti ili kriminalaca“ (Bakić, 2011: 391). Ovo potvrđuje i Dušan Kecmanović navodeći da je nejasno zašto su bosansko-muslimanske vlasti u gradu odbijale da puste one koji su želeli da odu iz grada, i da su oni koji se nisu slagali sa ovakvom politikom smatrali da je Sarajevo u dvostrukom obruču, unutrašnjem koji su čini bosanski Muslimani ne dozvoljavajući nikome da napusti grad i spoljašnjem koji su držali bosanski Srbi (Kecmanović, 2001: 27–28).

81 Prema popisu stanovništva iz 1991. godine u Sarajevu je živelo 49,2% Muslimana, 29,8% Srba, 6,6% Hrvata i 10,7% Jugoslovena (dostupno na <http://www.fzs.ba/Dem/Popis/Etnicka%20obilježja%20stanovništva%20bilten%20233.pdf>, posećeno juna 2013. godine).

### 3. Desekularizacija

Uspon i naknadna široka rasprostranjenost nacionalizma odgovarala je sličnom trendu koji je pratio i fenomen ponovnog buđenja religioznosti. Mnoga istraživanja su pokazala da je tokom 1990-ih godina u gotovo svim bivšim socijalističkim zemljama došlo do naglog povećanja religioznosti. Iako je ovaj opšti istočnoevropski trend bio karakterističan i za postjugoslovenski prostor, Dragoljub Đorđević navodi još nekoliko specifično lokalnih razloga izražene desekularizacije u Srbiji: jačanje rimokatoličanstva i islama u okruženju (odnosno u bivšim bratskim republikama), velika društvena kriza, problem sa Kosovom<sup>82</sup>, kao i rapidni rast nacionalizma (Đorđević, 2006: 242). Ovaj poslednji razlog bi se možda mogao povezati i sa identitetskom ravni, u smislu da je samopoimanje u socijalizmu (komunista, socijalista, levičar, član partije, revolucionar i sl.) izgubilo svoju podlogu sa urušavanjem tog poretka, ostavljajući na taj način neku vrstu „identitetskog vakuuma“. Upraznjena „mesta“ popunili su novi sadržaji koji su imali drugačiji karakter, a pored već pomenutog nacionalizma, bila je to i religioznost.

Povezanost nacionalizma i religioznosti ogledala se takođe i u, uslovno rečeno, institucionalnoj bliskosti. Tokom 1980-ih Srpska pravoslavna crkva je postala „utočište“ za jedan deo političke i kulturne opozicije, kao i za nacionalno orijentisane intelektualce (Radić, Vukomanović, 2014: 181). Isto tako, odnos SPC-a prema ratovima na postjugoslovenskom prostoru bio je manje-više identičan sa zvaničnom državnim politikom, pa se može reći da je Crkva bila spremna da podrži državnu elitu u periodima kada je nacionalni projekat bio dominantan, jer je nacionalizam bio izvor njenog legitimiteta i dominantnog položaja u verskoj sferi (Radić, Vukomanović, 2014: 182). Mada, postoje i mišljenja po kojima „[z]a razliku od Hrvatske i Bosne i Hercegovine, gde je klerikalna podrška opipljivo uticala na rezultate izbora, u Srbiji i Crnoj Gori Slobodan Milošević se održao na vlasti bez pomoći crkve, pa čak i uprkos kritikama koje su mu upućivane iz njenih redova“ (Perica, 2006 II: 50).

Može se reći da je bliskost crkvenog i političkog establišmenta u Srbiji trajala do onog trenutka kada je Crkva rešila da povрати svoj političko-ekonomski uticaj, kao i brojne privilegije koje je uživala pre Drugog svetskog rata. Kako su ovi zahtevi najčešće nailazili na otpor u okviru političkog vrha, SPC se polako približavala političkoj opoziciji.<sup>83</sup> Ovo približavanje

82 Drugi autori takođe navode povezanost pitanja Kosova sa širenjem religioznosti. Naime, ubrzo nakon događaja na Kosovu, tokom ranih 1980-ih manifestovale su se promene u okvirima pravoslavlja, i u tom smislu su prvi ozbiljni pokazatelji religijskog buđenja bili očevidni upravo u ovom periodu (Radić, Vukomanović, 2014: 180–181).

83 Iako se polako okretala protiv režima u Srbiji, SPC je „snažno podržavala nacionalističke stranke i njihove lidere u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini“ (Perica, 2006 II: 53).

je bilo najintenzivnije tokom građanskih demonstracija (1995–97), koje su lideri SPC-a otvoreno podržali, da bi se 1999. godine tadašnji patrijarh javno zalagao za to da predsednik države podnese ostavku (Radić, Vukomanović, 2014: 183).

Isto tako treba reći da pojedini crkveni dužnosnici na koketiranje SPC-a sa nacionalizmom nisu gledali sa odobravanjem. Bivši dekan Bogoslovske fakulteta i teolog Radovan Bigović tako navodi da „[u] postkomunističkim zemljama i društvima Crkvu potresa dodatno iskušenje: etnofiletizam i etnonacionalizam. Ovo redukovanje i svođenje pravoslavlja na lokalni i partikularni nivo, na deo folklora i tradicije, stvara kod ljudi iluziju o vernosti 'veri Otaca', a suštinski je potpuno necrkveno. Pravoslavlje ne sme biti uslovljeno ni državom, ni nacijom ni određenim tipom kulture“ (cit. pr. Radisavljević-Ćiparizović, 2002: 219).<sup>84</sup>

Sprega crkve, nacionalizma i države nije bila obeležje samo situacije u Srbiji već se može reći da je bila karakteristika celog postjugoslovenskog prostora. Prilikom prvih višestranačkih izbora u BiH, sve tri nacionalne političke partije imale su snažnu crkvenu podršku.<sup>85</sup> U Makedoniji je, slično tome, Makedonska pravoslavna crkva postala glavni stub nacije, a na izborima 1998. godine potpomogla je pobjedu makedonske nacionalističke partije VMRO-DPMNE (Perica, 2006 II: 116). Zbog snažne povezanosti Katoličke crkve i hrvatskog državnog vrha, u jednom izveštaju Stejt departmenta s kraja devedesetih o verskim slobodama u Hrvatskoj navodi se da je katoličanstvo *de facto* bilo državna religija, a da su druge vere bile diskriminirane (cit. pr. Perica, 2006 II: 147). Ništa manje moćna nije bila ni Katolička crkva u Sloveniji, gde uspeva da vrati deo svog bogatstva. Tako je „[p]rivatizacija zemljišta i nekretnina [...] bila područje na kom je eksproprijacija prevršila meru, pa se stanje vratilo u vreme pred Drugi svetski rat. Ogromni zemljišni veleposednici postaju rimokatolička crkva i deo stare buržoazije. Taj proces teče do kraja devedesetih godina, i biva dovršen sporazumom između crkve i države“ (Kirn, 2011: 31).

Pored javne sfere, izražena religioznost je takođe bila karakteristika svakodnevice. Rezultati različitih istraživanja javnog mnjenja su pokazali da je već početkom 1990-ih u Srbiji došlo do znatnog porasta broja ispi-

84 Treba imati u vidu da „[i]ako je 'filetizam' u svetu pravoslavnog hrišćanstva na Pomesnom saboru u Carigradu 1872. godine osuđen kao jeres, on se, do dan-danas, u mnogim pravoslavnim crkvama smatra jednim od osnovnih načela u njihovom svetom i svetovnom delanju“ (Jovanović, Petrović, Madić, 2002: 110–111).

85 Vekoslav Perica navodi da „bosanski ogranak HDZ-a organizovan je i pripreman za izbore 1990. godine kroz sistem parohija katoličke crkve u Bosni i Hercegovini“ [...] „Istovremeno, Srpska pravoslavna crkva u Bosni i Hercegovini pružala je otvorenu podršku ekstremnom nacionalisti Radovanu Karadžiću, a muslimansko sveštenstvo muslimanskoj Stranci demokratske akcije“ (Perica, 2006 II: 47).

tanika koji se izjašnjavaju kao religiozni (cit. pr. Radisavljačić-Ćiparizović, 2002: 218), pri čemu je i sama brojnost tih istraživanja indirektni pokazatelj raširene religioznosti. Isto tako, rezultati jednog naučnog istraživanja pokazali su oživljavanje vezanosti za religiju i crkvu u Srbiji i krajem 1990-ih, „iskazanu kroz decenijski kontinuitet visoke tradicionalne religioznosti, ali pre svega kroz rast, ne spektakularni, ali očigledni i tkz. aktuelne religioznosti“ (Radisavljačić-Ćiparizović, 2002: 239). Navedeni rezultati navode na zaključak da je cela poslednja dekada dvadesetog veka u Srbiji duboko prožeta religioznošću u najširem smislu.

Rasprostranjenost religioznosti tokom 1990-ih, kako je već naznačeno, bio je trend koji je zahvatio gotovo čitavu istočnu Evropu, pa samim tim iz toga nisu bile izuzete ni ostale zemlje na postjugoslovenskom prostoru. Istraživanja su pokazala da je u Hrvatskoj tokom 1990-ih došlo do dramatičnog skoka, a samim tim i povećanja religioznosti, koje je ostalo na visokom nivou i u narednom periodu (Sekulić, 2011: 50, 51, 58).<sup>86</sup> Za razliku od relativno rapidnog porasta religioznosti kako u Hrvatskoj tako i u Srbiji, koje je u velikoj meri bilo komplementarno sa širenjem nacionalizma, u slučaju Slovenije religioznost je bila relativno visoka pošto se preko sedamdeset procenata građana deklariralo kao rimokatolici (Črnič, Lesjak, 2003: 350).

Imajući u vidu relativno široku rasprostranjenost religioznosti na postjugoslovenskom prostoru, postavlja se pitanje koliko je ovaj trend bio zastupljen u okvirima filmske produkcije i na koji način je sama religioznost predstavljena u filmovima koji su izabrani za analizu? U tom smislu, razmotriće se način na koji su filmski predstavljena različita religijska značenja, simboli i teme, i uolikoj su meri ovi religijski aspekti prisutni u filmovima. Isto tako, ispitaće se i kakvi su bili status i tretman religije u dijegetičkim svetovima filmova u smislu njenog afirmativnog ili kritičkog sagledavanja.

Kada se iz ove perspektive posmatraju filmovi snimljeni u Hrvatskoj, uočava se znatno prisustvo scena sa veoma izraženim religijskim konotacijama, što je bilo posebno karakteristično za filmove o ratu kao što su *Vrijeme za...*, *Bogorodica* i *Nebo, sateliti*. U oba prvopomenuta filma posebno mesto u naraciji i snažan emocionalni naboj imaju scene religijskih obreda u crkvi. Uz ovo, za pojedine likove u sva tri filma vezuju se izražene religijske konotacije: u filmu *Vrijeme za...* to je majka glavnog junaka koja podseća na sveticu kako imenom (zove se Marija) tako i izgledom; zatim glavni lik u filmu *Bogorodica* (Ljubomir Kerekeš) koji je stolar i ima zadatak da napravi skulpturu Bogorodice za lokalnu crkvu na osnovu

86 Srđan Vrcan u jednom intervjuu navodi podatak da je broj ljudi koji su se u Hrvatskoj izjašnjavali kao aktivni katolici porastao sa 64,8 odsto u 1988. godini na više od 90 odsto krajem devedesetih (cit. pr. Perica, 2006 II: 148).



modela sopstvene žene i deteta;<sup>87</sup> kao i glavni junak u filmu *Nebo, sateliti* (Filip Nola) koji upućuje na sveca kako imenom – Jakov Ribar tako i postupcima bezgranične dobrote, razumevanja, ali i oživljavanja mrtvih.<sup>88</sup>

Na nešto drugačiji način religioznost je oblikovana u filmu *Krhotine*. Osim što se tokom trajanja filma često čuju crkvena zvona, svi značajni događaji vezani za filmsku fabulu dešavaju se na Badnjak (Badnji dan). Pošto je, uz Božić koji mu sledi, to jedan od važnijih hrišćanskih praznika, njegov religijski i simbolički značaj posredno naglašava i važnost samih događaja u filmskoj priči.

Za pomenuta ostvarenja hrvatske kinematografije može se reći da u znatno većoj meri sadrže religiozna značenja, koja kao takva stvaraju specifičnu atmosferu, nego, na primer, film *Gospa* koji ima izrazito naglašenu religioznu tematiku. Film se, naime, faktički oslanja na relativno poznat slučaj navodnog ukazivanja Device Marije 1981. godine u bosanskohercegovačkom selu Međugorje,<sup>89</sup> ali se zapravo malo bavi ovim religijskim fenomenom a mnogo više karakterom tadašnje jugoslovenske države. Posmatrajući ovaj film u poređenju sa prethodno navedenim, može se reći kako je religijsko u njemu predstavljeno na denotativnoj ravni, dok je u drugim filmovima ono smešteno u konotativnu sferu. Pod ovim se podrazumeva da su u filmu *Gospa* religijske asocijacije krajnje nedvosmislene i jasne i da kao takve ne ostavljaju prostora za neka dublja tumačenja, već samo denotiraju ono što se svakako može videti. Samim tim se i ne pokušava bar donekle zaći u religijska značenja, pa i eventualna tumačenja samog fenomena u Međugorju. Konotativna sfera u filmu je, s druge strane, rezervisana za konstrukciju nacionalnog identiteta i slike prošlosti.

87 Filmski kritičar i kolumnist Jurica Pavičić navodi da se ovim putem „uspostavlja jasna identifikacija: vjerska obnova/nacionalna obnova/zasnivanje nove obitelji“ (Pavičić, 2011: 121). Slično tome, na jednom drugom mestu se kaže: „Na djelu je biblijska parabola: hrvatska obitelj kao Sveta obitelj! Otac je stolar, a Majka postaje njegovim modelom Bogorodice s djetetom u naručju. [...] Simbolično je i mjesto 'bogorođičina' stradanja – oltar crkve, pa se tako cijela priča o stradanju kontekstualizira reciklažom krišćanskog žrtvenog mita“ (Nenadić, 1999: 84).

88 Nikica Gilić napominje da glavnog junaka u ovom filmu „krase brojne odlike Isusa Krista – između ostaloga, može uskrsnuti mrtve, a čini se da može i hodati po vodi. No, kako on ne pokazuje samosvijest, što bi moglo značiti da je danas Isus izgubljeniji nego kada je prvi put hodao zemljom, dramatičan, a počesto i apsurdan prikaz rata, trikovi, asocijativna i poetska montaža, šumovi i glazba te brojni prizori vode (uglavnom snimljeni na slikovitom ušću Neretve), nenametljivo sugeriraju dublji, onostrani smisao teme“ (Gilić, 2010: 157).

89 Vjekoslav Perica upućuje na širi društveni kontekst ukazivanja Device Marije u Međugorju u kome se ta ukazivanja najbolje „mogu shvatiti u širem kontekstu borbe između Rimokatoličke crkve i komunista u dvadesetom veku, kao i u kontekstu antikomunističke reakcije u Jugoslaviji nakon Titove smrti u maju 1980. godine. Pored toga, 'čudo' u Međugorju dešavalo se usred duboke društvene i ekonomske krize i sve jačih etničkih tenzija u zemlji“ (Perica, 2006 I: 256).

U tom smislu, nacionalni identitet se ovde konstruiše kroz lik glavnog junaka franjevca Joza Zovka (Martin Sheen), inače stvarne osobe. Ovaj lik je u filmu najpre prikazan kao heroj koji se odlučno i hrabro suprotstavlja socijalističkom sistemu ne želeći da porekne istinitost religijskog fenomena, pa čak i drži misu uprkos izričitom naređenju vlasti da to ne sme. Istovremeno lik franjevca je i žrtva samog sistema pošto ga najpre muče i zlostavljaju pripadnici policije, da bi ga na kraju i utamničili, a posle svega ga izvode na suđenje za koje se jasno vidi da je montirano. U ovom liku su religijsko i nacionalno izjednačeni (u jednoj replici fratar napominje: „Za nas Hrvate vjera je i politika“), pri čemu je religijsko, oslobođeno bilo kakvih dubljih značenja, upregnuto u izgradnju nacionalnog.<sup>90</sup> Istovremeno je na taj način pokazano kako je tobože cela hrvatska nacija bila žrtva represivnog socijalističkog sistema.

Zbog svega toga Ivo Škrabalo smatra da je autor filma Jakov Sedlar „mimoišao vjerski aspekt Međugorja i stavio ga je u posve politički kontekst. To ne proizilazi samo iz njegove dramaturške okosnice suprotstavljanja svećenika-pojedinca cijelom komunističkom sustavu, neko i iz aluzije (kao primjer 'naknadne pameti') da je čudo u Međugorju zapravo navijestilo ono što će se dogoditi deset godina kasnije: zbacivanje komunističkog jarma i oslobođenje Hrvatske. Gospe u filmu *Gospa* ima najmanje“ (Škrabalo, 1998: 473).

Povezanost religijskog i nacionalnog, kao i relativno snažne religijske konotacije karakteristične su i za makedonski film *Pre kiše* (i to prevažno za njegov prvi deo), s tom razlikom što je religija u ovom ostvarenju prikazana kao jedna vrsta antiteze nacionalističkoj mržnji. Jedan od ključnih toposa u filmu je pravoslavni manastir koji postaje utočište progonjenom nacionalnom neprijatelju. Sveštenici su predstavljeni kao smireni i krotki (za razliku od svojih agresivnih i militantnih sunarodnika) i u potpunosti okrenuti veri i obredima (koji su takođe dosta često i temeljno prikazivani u prvom delu filma). Istovremeno, ističe se kako sveštenici ne priznaju etničke podele i kako su za njih svi ljudi jednaki bez obzira na to kom nacionalnom kolektivu pripadaju. Na ovaj način, crkva je predstavljena kao brana nacionalističkoj ostrašćenosti i kao oličenje težnji da se očuva ljudskost.

Kako je na jednom mestu s pravom primećeno, religijski simboli (manastir u vizantijskom stilu, monasi u crnim odorama, krstovi, ikone i freske) iskorišćeni su u stvaranju imaginarnog ali prepoznatljivog i jasno

90 Ovim putem filmska priča se uklapa u jedan širi narativ po kome je, kako napominje Vjekoslav Perica, kult Device Marije, koji je podrazumevao različite slučajeve njenog ukazivanja, dugo i na mnogim mestima korišćen kao simbol nacionalnog identiteta i podstrekač nacionalističkih pokreta, pa je u skladu s tim i slučaj „čuda“ u Međugorju podsticao i hrvatski nacionalizam i antikomunističku borbu (Perica, 2006 I: 262–263).

makedonskog prostora, jer su kao takvi u velikoj meri utkani u makedonski nacionalni kanon (Falina, 2013: 241). Može se reći da su u slučaju ovog filma religija i religijska simbolika poslužile za posrednu konstrukciju nacionalnog identiteta, čime se suptilno podvlačila razlika između nacionalnog i nacionalističkog.<sup>91</sup>

Za razliku od pomenutih filmova, ostvarenja snimljena u Srbiji u celini donose nešto manji intenzitet religijske simbolike. Religioznost je posebno naglašena u filmu *Balkanska pravila*, u kom određen broj scena ima izraženu religijsku konotaciju, pri čemu te scene zauzimaju značajno mesto u narativnoj strukturi filma. Tako je prvi kadar u filmu ikona arhanđela Mihajla na crkvi ispred koje jedan od likova drži patriotski govor. Isto tako, nekoliko scena sa religijskim nabojem vezano je za glavnog junaka filma i njegove posete crkvi (te scene uglavnom prati duhovna muzika, a kamera „klizi“ po zidovima i svodu crkve kombinujući kadrove fresaka i pogled glavnog junaka zaronjen u njih, sugerišući na taj način doživljaj religijskog iskustva). Može se takođe pomenuti i lik monahinje (Rada Đuričin) koja, navodeći određene biblijske motive u širem smislu povezane sa radnjom filma, ima u samoj strukturi priče posebnu funkciju.

Premda u filmu *Nož* ima nešto manje scena sa religijskom tematikom, njihova je simbolika znatno izraženija, pre svega zbog povezanosti sa martirološkom dimenzijom. Naime, na početku filma, nakon nekoliko uvodnih scena panorame hercegovačkih planina, sledi kadar sa pravoslavnom crkvicom, čija se važnost ogleđa u tome što od tada kreću događaji koji će presudno uticati na glavne junake filma, i koja će postati mesto stradanja srpske nacije (u tim scenama oličene u tradicionalnoj hercegovačkoj porodici). Snažan religijski naboj imaju i scene koje prikazuju proslavu pravoslavnog Božića 1942. godine, koje prati duhovna muzika u pozadini, religijski simboli (ikona sa Hristovim raspećem i pored nje sveća i pogača) i rituali (svi se krste, lomi se pogača, ogledaju se u cicvari). Kako nakon ovoga slede scene u kojima srpska porodica koja je slavila Božić brutalno strada od Muslimana, religijska simbolika je neposredno povezana sa martirološkom.

U ostalim filmovima snimljenim u Srbiji religijska značenja nisu toliko izražena, ali bi se mogli pomenuti filmovi *Lepa sela lepo gore* i *Rane*. U prvom se religiozna simbolika vezuje za jednog od likova, Viljušku (Milorad Mandić), „koji nosi četnička obeležja i kroz ceo film pokazuje svoju pripadnost pravoslavlju“, pri čemu njegov „verski identitet otkriva primitivnu sujevernu religioznost gde je lična vera zamenjena praznom

91 Ovde se ima u vidu razlika između ova dva pojma jer „nacionalno ne mora biti nacionalističko. Nacionalno se vezuje za pripadnost jednoj zajednici i kulturi. Istovremeno, otvoreno je prema 'drugom'“ (Jovanović, 2012: 141).

praksom verskih običaja i ponavljanjem fraza, bez njihovog dubljeg značenja i razumevanja“ (Radovic, 2009: 154). Kako ovaj lik u filmu ima naglašen satirični karakter, može se pretpostaviti da je iskorišćen za kritiku pojave okretanja religioznosti bez dubljeg promišljanja. Utisak je da je slično kritičko usmerenje imala i prva scena u filmu *Rane* u kojoj se kratko u krupnom kadru vidi zlatni krst sa raspećem okačen na retrovizor automobila u kome sede dva mlada mafijaša. Osim referiranja ka religijskom kiču,<sup>92</sup> ovo bi se takođe moglo protumačiti kao kritika „novokomponovanih“ vernika, odnosno onih koji su se tokom 1990-ih bez većeg promišljanja okrenuli religiji. Isto tako se može reći da „[s]lika zlatnog krsta simbolizuje korumpirano hrišćanstvo, oličeno u nacionalističko-religioznoj ideologiji, gde se simbol saosećanja, ljubavi i patnje pretvara u svoju antitezu. U kontekstu *Rana* krst simbolizuje samu smrt bez uskrsnuća“ (Radovic, 2009: 194).

#### 4. Patrijarhalizam i rodna (ne)ravnopravnost

Sapostojanje i bliskost provincijalizma i nacionalizma ukazuje na kompleksnost potonjeg fenomena koji usled specifične prirode ima izražen inkluzivni karakter. Inkluzivna priroda nacionalizma podrazumeva upravo uključivanje i drugih manje ili više sličnih društvenih diskursa u „nacionalistički mozaik“. Tako se, osim već pomenutog provincijalizma, može navesti i njemu vrednosno blizak patrijarhalizam. Patrijarhalizam se obično definiše kao vladavina, odnosno dominacija muškaraca u okvirima jednog društvenog poretka, što istovremeno podrazumeva i podređen položaj žena. Britanska sociološkinja Silvija Volbi (Sylvia Walby) patrijarhat, tako, definiše kao sistem društvenih struktura i praksi u kojima muškarci dominiraju, ugnjetavaju i eksploatišu žene, pri čemu naglašava da sam patrijarhat mora biti konceptualizovan preko različitih nivoa apstrakcije. Na najapstraktnijem nivou, patrijarhat postoji kao sistem društvenih odnosa, dok na manje apstraktnom nivou obuhvata šest osnovnih dimenzija koje se odnose na način proizvodnje, plaćeni rad, državu, muško nasilje, seksualnost i kulturne institucije (Walby, 1990: 20).<sup>93</sup> Samim tim, patrijarhalizam počiva na strukturnoj nejednakosti, pa je njegova rasprostranjenost u jednom društvu srazmerna raširenosti rodne neravnopravnosti.

92 Kada je u pitanju kritika religijskog kiča, može se pomenuti i scena u kojoj je na zidu sobe tih istih mafijaša oslikan poznati hrišćanski motiv Tajne večere.

93 Ova autorka takođe razlikuje dve osnovne forme patrijarhata, privatni i javni, gde se prvi oblik odnosi na rad u domaćinstvu i za njega je karakteristična patrijarhalna strategija isključivanja i direktne kontrole, a drugi na oblast plaćenog rada i državu, a karakterišu ga segregacija i potčinjavanje (Walby, 1990: 24, 178).

Patrijarhalni kontinuum ima relativno dugu istoriju na (post)jugoslovenskom prostoru. Tokom perioda socijalističke Jugoslavije, uprkos brojnim ograničavajućim faktorima koji se mogu okarakterisati kao „kontekstualizovana varijanta socijalističkog patrijarhata“, u kom su rodne nejednakosti bile „duboko funkcionalne sa stanovišta održanja sistema u celini“ (Blagojević Hjuson, 2015: 12, 30), rodna ravnopravnost ipak je bila na relativno zavidnom nivou, posebno ako se uporedi sa stanjem pre uspostavljanja socijalističkog poretka, ali i sa okolnostima koje su tada bile karakteristične u drugim zemljama.<sup>94</sup> Nakon sloma socijalističkog sistema kao da je krug zatvoren, jer je neravnopravnost među polovima opet uzela maha. Stef Jansen tako navodi da kao u drugim evropskim zemljama u kojima je ranije vladao socijalizam, emancipacija žena je i u postjugoslovenskom kontekstu ometena verski utemeljenim patrijarhalnim diskursom, uz insistiranje na povratku navodno tradicionalnim rodnim ulogama, pri čemu su pitanja emancipacije i prava žena smatrani negativnim ostacima socijalizma (Jansen, 2005: 32–33).

U tom smislu, istoričar Ulf Brunbauer (Ulf Brunnbauer) navodi kako mnogi pokazatelji ukazuju na pogoršanje položaja žena u jugoistočnoj Evropi, kao i u drugim postsocijalističkim zemljama nakon 1989. godine. Pogoršanje položaja žena bilo je povezano s pritiskom da se povuku iz javnog života, što je proces koji je ovaj autor nazvao *domestikacija* (*domestication*),<sup>95</sup> i koji je imao političke, ekonomske i kulturološke posledice (Brunnbauer, 2000: 154).<sup>96</sup> Na planu kulture dominirao je nacionalistički diskurs koji je žene video u funkciji biološke i kulturne reprodukcije nacije, tj. kao sredstvo za ostvarivanje nacionalističkih ideala, a ne

94 Poređenja radi, u socijalističkoj Jugoslaviji žene su dobile pravo glasa 1946. godine, a u Švajcarskoj 1971. godine (Obrenić, 2012: 39), pri čemu je ravnopravnost polova u SFRJ bila ustavna kategorija. U Ustavu iz 1974. godine, u članu 154. se navodi: „Građani su jednaki u pravima i dužnostima bez obzira na nacionalnost, rasu, pol, jezik, veroispovest, obrazovanje ili društveni položaj. Svi su pred zakonom jednaki“ (dostupno na [http://hr.wikisource.org/wiki/Ustav\\_Socijalisti%C4%8Dke\\_Federativne\\_Republike\\_Jugoslavije\\_%281974.%29](http://hr.wikisource.org/wiki/Ustav_Socijalisti%C4%8Dke_Federativne_Republike_Jugoslavije_%281974.%29), posećeno marta 2015. godine).

95 Značenje engleskog termina *domestication* je dvostruko i odnosi se na pripitomljavanje i na usmerenost prema kući, odnosno domu. Premda na prvi pogled može izgledati neadekvatno, ali čini se da su u ovom slučaju oba značenja legitimna, jer je potiskivanje žena iz javnog domena njih nužno usmeravalo na privatnu sferu, odnosno na dom i porodicu. Ovo je u simboličkom smislu podrazumevalo i, uslovno rečeno, „pripitomljavanje“, jer su žene vezivane za domaćinstva i na taj način im se u velikoj meri ograničavala sloboda za (javno i političko) delovanje.

96 Na političkom planu, u svim državama na postjugoslovenskom prostoru glavna promena se ogledala u opadanju ženskih predstavnika u izabranim skupštinama, kako na republičkim tako i na lokalnim nivoima, dok su ekonomsku sferu karakterisale visoka nezaposlenost, teškoće u pronalaženju posla i velike rodne razlike u platama (Brunnbauer, 2000: 154–161).

kao individue sa sopstvenim pravima. Brunbauer naglašava da su ovakvi stavovi bili posebno rasprostranjeni u sredinama snažno obeleženim ratnim sukobima.

Osim rečenog, kulturološke forme patrijarhata i rodne (ne)jednakosti odnose se i na njihovo predstavljanje u sferi popularne kulture. U tom smislu, može se pretpostaviti da su te predstave saobražene raširenosti i fundiranosti patrijarhata u samoj društvenoj strukturi. Irvin Goffman (Erving Goffman) još je krajem 1970-ih pokazao kako su predstave žena u popularnoj kulturi (ograničio se na reklamne fotografije u časopisima) odgovarale njihovom tadašnjem društvenom statusu. Ono što je važno jeste njegovo uverenje da ti prikazi roda mogu ikonički odražavati fundamentalne karakteristike društvene strukture, pri čemu ne samo da su reflektovali razlike među polovima, već su ih i konstituisali, i to upravo kroz sposobnost jedinki da rastumače, nauče i usvoje prikaze maskuliniteta i feminiteta (Goffman, 1979: 8).

Ova Goffmanova knjiga svakako nije njegovo najpoznatije niti najbolje delo, ali na ovom mestu je izabrano jer jasno ukazuje na važnu ideju da različiti oblici popularne kulture mogu predstavljati odnose u okvirima društvene strukture. Ovo zapravo znači da ako su u jednom društvu patrijarhalizam i rodne neravnopravnosti rasprostranjene, velika je verovatnoća da će se to odraziti i na samu popularnu kulturu, kroz njihovu reprodukciju i istovremeno održavanje.

Vizuelna ili medijska konstrukcija rodnih predstava u jednom društvu može, dakle, odražavati rodnu strukturu tog društva istovremeno konstituišući i reprodukujući rodne nejednakosti. Može se pretpostaviti da što su te nejednakosti dublje utkane u društvenu strukturu, i same predstave će biti ekstenzivnije. U slučaju postjugoslovenskog prostora, Jansen navodi da je na talasu nacionalističkih ratova, popularna kultura veličala muževnost i mušku snagu, a muški uzori još su više propagirali mačizam nego što je to ionako već bio slučaj u Titovo doba, u kom se jeste slavio partizanski otpor, ali u kom je ženama ipak bilo ostavljeno bar malo mesta (Jansen, 2005: 35).<sup>97</sup>

Zbog toga se i može postaviti pitanje kakvi su bili prikazi roda u sferi popularne kulture, konkretno na filmu, a s obzirom na to da su rodne nejednakosti bile rasprostranjene na postjugoslovenskom prostoru? Imajući u vidu da se žena u patrijarhalnoj optici vidi kao „predmet zadovoljstva ili

---

97 U partizanskim filmovima, na primer, rat je prikazivan prevashodno kao „muška stvar“ pa je tome bila saobražena i slika žene prema kojoj je ona mnogo više prikazivana kao nesebična i požrtvovana bolničarka nego kao hrabra ratnica, iako je ovaj drugi obrazac prikazivanja ipak bio donekle „stidljivo“ prisutan (Zvijer, 2011: 120–126).

zadovoljenja potreba čoveka, bilo seksualnih ili u domaćinstvu“ (Radović, 2009: 185), filmsko koncipiranje slike žene istovremeno bi moglo pokazivati u kojoj meri je ona saobražena patrijarhalnoj vizuri u samom društvu. Razmatranje filmskih manifestacija patrijarhalizma i rodne nejednakosti podrazumevalo bi, dakle, analizu načina na koji su predstavljeni ženski likovi (izražena snaga ili slabost, naglašena seksualnost, saobraženost patrijarhalnoj slici domaćice i sl.), kao i analizu statusa ženskih likova u filmovima u odnosu na muške i dramsku težinu njihovih uloga.

Nekoliko filmova snimljenih u Srbiji karakteriše minorno prisustvo za fabulu značajnih ženskih likova. Takav je slučaj recimo u filmu *Dezertter*, pa donekle i u filmu *Lepa sela lepo gore*, u kom samo jedan ženski lik ima izvesnu dramsku težinu. Za razliku od toga, u ostalim filmovima ženski likovi zauzimaju manje ili više značajne pozicije u filmskoj naraciji, mada u samo jednom je ženski lik glavni u filmu.

Dina Jordanova u jednom uzgrednom osvrtu na ženske likove u filmu *Podzemlje* navodi da su oni razmatrani samo u relaciji sa njihovim muškim parnjacima (Jordanova, 2001: 133). Ova napomena bi se zapravo mogla odnositi na većinu ženskih likova u gotovo svim analiziranim filmovima, uz dodatak da ovi likovi uglavnom zauzimaju podređene položaje u odnosu na likove muškaraca. Takav je slučaj sa već pomenutim *Podzemljem* u kojem je poseban naglasak stavljen na muškost i mačizam. Od muških likova posebno se izdvaja lik Crnog, za koga se može reći da je „od sama početka pa do kraja esencija mačizma i slijepe strasti. On je impulsivan, nepokolebljiv, odvažno drzak, uz njega je vezan najveći dio vizualnih gegova (brisanje cipele mačkom, pripaljivanje cigare zgarištem), on je taj među dvojicom likova koji iskazuje najčišće stereotipe divljeg mužjaka“ (Pavičić, 2011: 158).

S druge strane, centralni ženski lik Natalije (Mirjana Joković) ne samo da je submisivan u odnosu na svoje filmske partnere (u jednoj od scena Crni je prisiljava da se uda za njega) već ima i relativno negativne konotacije (kolaboracionistička ljubavnica, preljubnica, ratni profiter). U izvesnom smislu, kao jedna vrsta pandana liku Natalije postavljen je drugi ženski lik, Vera (Mirjana Karanović), koji je saobražen klasičnom stereotipu brižne majke, poslušne žene i domaćice, što iz patrijarhalne perspektive, kojoj je i sam film saobražen, ima veoma pozitivnu konotaciju. Ipak, važnost lika Vere, pa i njena dramska težina, gotovo je zanemarljiva pošto umire već u prvoj trećini filma.

Slična je situacija i u filmu *Bure baruta* koji takođe karakteriše izrazita submisivnost ženskih likova, što oslikavaju scene u kojima uplašenu penzionerku (Milena Dravić) i zbunjenu devojkicu (Mirjana Joković) u tramvaju psihički zlostavlja mladić, ili pak lik koji tumači Ana Sofrenović, koga posle

psihičkog uznemiravanja muški lik ubija. U ovom filmu, koji obiluje nasiljem, muški likovi su ti koji ga sprovode, a ženski gotovo uvek to nasilje trpe. Žene su ovde, kako se primećuje na jednom mestu, „ukalupljene ili u uloge žrtvi nasilja ili su kao nevini posmatrači primorani da učestvuju u prikazivanju muškog besa i frustracije“ (Longinović, 2005: 45).

Izrazita podređenost ženskih likova karakteristična je i za film *Urnebesna tragedija*, u kom je najpre istaknuta jasna hijerarhija između muškarca lekara i sestre a, pored ovoga, „ženski portret“ je dopunjen i likovima žena dvojice braće koje su predstavljene kao neurotične, nesigurne, pasivno-agresivne i objekti ka kojima je usmerena fizička agresija. Sličan slučaj je i u filmu *Rane* u kom sliku žene uokviruje trijada naizgled različitih, ali u suštini vrlo sličnih likova. Tu je najpre lik majke jednog od glavnih junaka (Gorica Popović), koji je u potpunosti saobražen patrijarhalnom obrascu žene ukalupljene u uloge majke, domaćice i podređene supruge. Naizgled potpuno različit od ovoga je lik novinarkе Lidije (Vesna Trivalić), koji na prvi pogled deluje snažno i samostalno. Međutim, ona je seksualni objekat u očima muškaraca i ujedno pod uticajem njihovog fizičkog i verbalnog nasilja. Poslednji ženski lik je pevačica Suzana (Branika Katić), devojka lokalnog kriminalca i „estradna umetnica“ u povelju. Može se reći da je ovaj lik „metafora za silikonske devojke, obično devojke kriminalca koji se nazivaju biznismenima u lokalnom žargonu, i koji su mogli da im ponude luksuzan i bogat život. To je bio način života dela popularne kulture 1990-ih i vrlo često je promovisan od strane režimskih zabavnih medija, kao što je TV Pink, i preko narodnih pevača koji su postali slavne ličnosti“ (Radović, 2009: 187).

Iako su ovi ženski likovi, kako je već naglašeno, naizgled različiti, za sve je karakteristična izrazita podređenost. Postoje ipak i izvesna odstupanja od ovakvog šablona. U filmu *Nož* glavni ženski lik (Milica) ipak ima izvesnu autonomiju u okviru fabule, uprkos tome što je u strukturi filmske priče samo dopuna glavnom muškom liku, pa mu je samim tim *Vukovar, jedna priča* i posredno podređena. Za razliku od toga, film *Nebeska udica* donosi zanimljivo kodiranje rodni obrazaca u vidu simboličkog suprotstavljanja muškog i ženskog lika, oca (Nebojša Glogovac) i majke (Ana Sofrenović), gde je ženski lik izrazito aktivistički nastrojen (stalno radi), dok je lik oca izrazito pasivan (ne radi, pije sa društvom u naselju, živi sa svojom majkom). Šira slika, ipak, sugerise kako je lik majke gotovo uvek izrazito napet, dok je lik oca krajnje opušten što, čini se, omogućava da se simpatije za potonji lik mnogo lakše razvijaju.

Korak dalje u portretisanju ženskih likova napravio je film *Balkanska pravila* u kom Ana Sofrenović glumi tajnog agenta (mada je i njen lik u podređenom položaju u odnosu na dva glavna muška lika). Još dalje



su otišli filmovi *Vukovar, jedna priča* i *Ubistvo s predumišljajem* koji, za srpsku kinematografiju, donose atipično snažne i aktivne ženske likove. U prvom filmu ženski lik se daje u potragu za svojim mužem izgubljenim u ratu, i na kraju ga ipak pronalazi, ali kako je u međuvremenu postala nacionalno svesna (ona je Hrvatica, a muž je Srbin), ipak ostavlja muža. Drugi film donosi lik emancipovane i borbene beogradske novinarkе (Branka Katić), koja svoje političke stavove otvoreno brani (što takođe može predstavljati izuzetak). Gulding navodi kako je „neovisna, drska, emancipirana, duhovita i sposobna pripadnica beogradske sve 'naoružanije' kulture demokratskog prosvjeda i pobune“ (Goulding, 1999: 197). Ovo je, inače, glavni lik u filmu i ujedno je oličenje urbanog antinacionalizma, pa kao takav taj lik ima i određene subverzivne elemente. Pritom, lik novinarkе razbija klasične, patrijarhalne, rodne obrasce, najpre kroz dominaciju u odnosu na muške likove, ali i preko izraženog aktivizma netipičnog za patrijarhalnu viziju idealne žene.

Konceptualno sličan i skoro podjednako snažan ženski lik prisutan je i u filmu *Ničija zemlja* i predstavljen takođe u liku novinarkе Džejn Livingston (Katrin Cartlidge), uporne i istrajne u svom naumu da dođe do ekskluzivnih vesti. Ista glumica je igrala i u filmu *Pre kiše*, ali za razliku od prethodnog, ovde glumi uštogljenu Engleskinju koja je u vezi sa impulsivnim Balkancem. U ovom filmu, ovo je inače jedini ženski lik koji ima neku dramsku težinu, ali koja je opet zanemarljiva u odnosu na muške likove.

Što se hrvatskih filmova tiče, u većini ostvarenja ženski likovi su krajnje sporednog karaktera. Iz tog obrasca iskače ostvarenje *Vrijeme za...* u kome je dominantan lik majke glavnog junaka, koji pored izrazitih religioznih, pa i martiroloških konotacija sadrži i vrlo snažnu aktivističku notu jer je prikazano kako svojevolumeno odlazi na front u potragu za nestalim sinom. Prema pojedinim autorima, kroz ovaj lik ispričana je „intimna priča o impresivnoj hrvatskoj 'Majci Hrabrost' Mariji (Nada Gaćešić-Livaković) kroz niz prilično efektnih prizora, u kojima se ta žena-simbol odlučno uputi iza neprijateljskih linija i prolazi kroz pusta i popaljena sela, vukući sa sobom prazan mrtvački kovčeg, kako bi pronašla i u njemu dostojno pokopala svoga poginulog sina dragovoljca“ (Škrabalo, 1998: 481). Ovakvo atipično koncipiranje glavnog ženskog lika u filmu moglo bi se možda objasniti i time što je film režirala žena, Oja Kodar, inače jedina rediteljka među svim autorima filmova izabranih za analizu.

Krajnje atipična situacija je i u filmu *Nebo, sateliti*, u kom iz patrijarhalno-filmskog šablona posebno iskače lik izuzetno militantne i agresivne ratnice koja zlostavlja glavnog junaka. Uz ovaj, tu je i lik upravnice improvizovane bolnice Lucije (Barbara Nola). Ono što ova dva lika izdvaja jeste njihov položaj u filmskoj fabuli, koji nikako nije submisivan, posebno

u odnosu na muške likove, ali ih takođe karakteriše i izražen aktivistički momenat. Osim pomenutih, mogu se još navesti i *Krhotine*, gde glavni ženski lik (Alma Prica) ima centralnu ulogu u naraciji, ali ne i u radnji filma, u kojoj je inače kranje pasivan, kao i film *Mondo Bobo* u kom se donekle izdvaja lik uporne novinarke. Ostali hrvatski filmovi donose sporedne ženske likove lekarke, učiteljice, majke, čiji je značaj za filmsku fabulu samim tim bio sporedan.

Slična situacija je bila i u slovenačkim filmovima, gde *Outsider* donosi lik submisivne majke nasuprot kojoj je postavljen autoritarni otac, kao i lik tinejdžerke koja nema ni snage ni hrabrosti da se do kraja emocionalno prepusti mladiću druge nacionalnosti, dok su u filmu *U leru* svi ženski likovi u strukturi priče podređeni glavnom muškom liku.

## 5. Ideologija nacionalizma u filmskoj perspektivi

Rasprostranjenost nacionalističke ideologije bila je jedna od karakteristika postjugoslovenskog prostora, pa je zbog toga pretpostavljeno da je to imalo uticaja i na popularnu kulturu tog prostora, odnosno na film kao jedan od njenih najznačajnijih segmenata. Da bi se ta pretpostavka ispitala, kodiranje nacionalizma u okvire filmskih slika praćeno je preko Smitove vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta, operacionalizovane kroz nekoliko osnovnih dimenzija. Posmatrajući stvari kroz ovakvu prizmu, može se reći da su filmske predstave nacionalizma imale izvesne specifičnosti u zavisnosti od toga u kojoj postjugoslovenskoj državi su nastale. Najizraženiji oblik ove predstave su imale u filmovima snimljenim u Hrvatskoj, gde su za filmsku konstrukciju nacionalizma najčešće korišćene dimenzije etnokrajolika i Naroda, kao i veoma izražena samoviktimizacijska komponenta. Takav slučaj je sa ostvarenjima *Vrijeme za...*, *Bogorodica*, *Vukovar se vraća kući*, *Krhotine*, *Četverored*<sup>98</sup>, dok je u filmovima *Crvena prašina* i, posebno, *Gospa* u prvom planu konstrukcija nacionalnog identiteta kroz lik istaknutog pojedinca. Sve ovo pokazuje da je rasprostranjenost nacionalističke ideologije u hrvatskom društvu u određenoj meri ostavila traga i na sferu popularne kulture, odnosno na film kao njen značajan segment.

98 U filmu *Četverored* je možda najizraženije saobražavanje zvaničnom ideološkom diskursu u Hrvatskoj devedesetih. Ovo ostvarenje je u potpunosti neutralizovalo žrtve ustaškog režima tokom Drugog svetskog rata, dok je istovremeno do krajinosti pre naglašavalo žrtve i patnju sopstvenog naroda. U izvesnom smislu ovim filmom se u znatnoj meri neutralizuje, pa i normalizuje hrvatski fašizam u NDH, pa se zbog toga može reći da je „hrvatska normalizacija fašizma [...] nazvana 'miksanjem kostiju'. Ustaše su postale 'oslobodilačka vojska', a partizani 'zločinci' i krivci za 'hrvatski križni put'. Umesto Jasenovca svetilište je postao Blajburg (mesto razbijanja kvislinške vojske 1945)“ (Kuljić, 2002: 121).

S druge strane, od nacionalističkog filmskog obrasca odstupala su ostvarenja Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Maršal*, ponudivši kritički pristup nacionalnom identitetu kroz vizuru komedije, odnosno farse. Uz njih može se navesti i film *Mondo Bobo*, koji je svojom specifičnom estetikom u potpunosti neutralizovao nacionalistički diskurs.

Kada je u pitanju srpska kinematografija, od svih filmova uzetih u analizu samo je u tri ostvarenja nacionalistička vizura bila posebno izražena. Najneposrednija je bila u filmu *Nož* u kom su za filmsku konstrukciju nacionalnog identiteta iskorišćene sve dimenzije koje je Entoni Smit naveo (istaknuti pojedinac, istorijska mapa, etnokrajolici i Narod). Slična situacija bila je karakteristična i za film *Nebeska udica* u kom se nacionalni identitet takođe prelamao kroz većinu Smitovih dimenzija, dok je u ostvarenju *Balkanska pravila* nacionalistički diskurs bio nešto blaže ispoljen. Uz navedene, u ostvarenjima *Lepa sela lepo gore* i *Podzemlje* takođe se mogu primetiti relativno izražene reprezentacije nacionalizma, ali na znatno suptilniji i posredniji način, dok je u filmu *Vukovar, jedna priča* sopstveni nacionalizam prikriven prikazivanjem tuđeg i opštim antinacionalističkim parolama. Za sve njih je karakterističan i relativno izrazit samoviktimizacijski elemenat.

Situacija u Srbiji bila je, dakle, slična onoj u Hrvatskoj, što samim tim upućuje na to da je raširenost nacionalizma u društvu takođe ostavila traga na filmskim ostvarenjima. Ipak, ono što ih još upadljivije povezuje jeste prenaplašavanje i univerzalizovanje sopstvenih žrtava. Potenciranje samoviktimizacijske komponente može biti jedna vrsta lakmus papira jer neposredno pokazuje snagu nacionalističke ideologije, na šta, između ostalog, upućuje i konstatacija da je „nacionalno uvek u opasnosti da postane nacionalističko, onda kada se nacija seća samo svojih žrtava“ (Kuljić, 2011: 30).

Osim ove sličnosti, ono što je donekle razlikovalo kinematografije Srbije i Hrvatske kada je ova perspektiva u pitanju jeste izražena kritička neposrednost filmova snimljenih u Srbiji. Najotvoreniji u toj kritici bio je film *Rane*, koji nije ostavljao nikakve nedoumice u pogledu kritičkog usmerenja. Sličan kritički intenzitet karakterisao je i film *Ubistvo s predumišljajem*, koji je, uzgred, istakao i malo problematično povezivanje nacionalizma samo sa ruralnim ili prekodrinskim krajevima. Znatno posrednija kritika, što ne znači da je bila blaža, mogla se videti u filmovima *Bure baruta* i posebno *Urnebesna tragedija*. Treba takođe napomenuti da je izrazito kritički orijentisan spram nacionalističke isključivosti bio i makedonski film *Pre kiše*, pokazujući kako su nacionalistička mržnja i ostrašćenost razarajuće i na ličnom i na kolektivnom planu.<sup>99</sup>

99 Ono što je karakteristično za pojedine opisane primere kritičke orijentisanosti jeste usmerenost te kritike ka jednoj vrsti tradicionalističkog diskursa, pa se može reći da „[u] toj optici 'tradicionalističko' i 'konzervativno' srpsko seljaštvo (i ne samo srpsko

Imajući sve navedeno u vidu, možemo se zapitati kakav je bio karakter kritike u analiziranim filmovima? Dušan Bjelić, sledeći Fredrika Džejmsona, pravi razliku između otpora i subverzije, gde pod prvim podrazumeva otvoreno suprotstavljanje hegemonom sistemu stereotipa (kao što je npr. holivudski), a pod drugim izlaganje i podrivanje tog hegemonog sistema sredstvima performativne destabilizacije (Bjelić, 2005: 104). Bjelić iz te perspektive smatra da je za jugoslovenski „crni talas“ bio karakterističan otpor, dok je za filmove snimljene u Srbiji 1990-ih godina bila karakteristična subverzija. Premda ovo grupisanje nije najdoslednije, pošto se „crni talas“ razmatra u kontekstu socijalističke Jugoslavije (dakle, lokalizovanom),<sup>100</sup> a filmovi iz 1990-ih u globalnom kontekstu pod dominacijom Holivuda, ipak se pomenuta podela na otpor i subverziju možda može iskoristiti i za slučaj postjugoslovenskih filmova i preko nje donekle osvetliti karakter kritike koji je u njima preovladavao.

U tom smislu, može se reći da su konceptu otpora saobraženi filmovi *Rane*, *Ubistvo s predumišljajem*, *Bure baruta* i *Pre kiše*. U prva tri ostvarenja nešto manje se kritikuju hegemoni nacionalističke tendencije, a više i otvorenije pojave kao što su ratovi, nasilje, siromaštvo, kriminal, korupcija, netolerancija, koje su u izvesnoj meri bile posledice tih tendencija. Što se subverzivnosti tiče, ona je više karakteristična za filmove *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Maršal* i *Urnebesna tragedija* pošto je u ovim ostvarenjima hegemoni obrazac nacionalizma na posredan način podrivan korišćenjem ironičnog i satiričnog izražavanja često upakovanog u različite alegorije.

U okvirima nacionalističkog diskursa važno mesto zauzima i slika Drugog, koja je, kao i u slučaju nacionalizma jasno koncipirana u skoro polovini analiziranih hrvatskih ostvarenja, u kojima je Drugi saobražen negativnom stereotipnom prikazivanju. Ovakva jednodimenzionalna perspektiva posledica je preokupiranosti sobom i zatvorenosti u sopstvene nacionalne okvire, što je opet bilo uslovljeno ratom i raspadom zemlje. Kada se i pokušava dati šira slika, uključivanje Drugog u filmsku perspektivu prevashodno je bilo u funkciji pravljenja što jasnije razlike između „nas“ i „njih“, gde slika Drugog, između ostalog, služi i za posredno ocrtavanje portreta sopstvenog kolektiva.

– prim. N. Z.) postaje presudna prepreka željenim procesima poput modernizacije, demokratizacije, evropeizacije i vesternizacije, a u novije vreme i glavni nosilac ratničkih impulsa...” (Naumović, 2009: 120–121).

100 Sledeći striktno navedenu podelu, čini se da je za „crni talas“ karakterističnija subverzivnost nego otpor, pošto su ti filmovi kritikovali sistem iznutra (tj. iz levičarske perspektive) kroz naglašavanje njegovih tamnih strana. Ta kritika nije bila otvoreno suprotstavljanje, jer uglavnom nisu direktno kritikovani ključni ideološko-politički činoci (Tito, Partija, vojska, bratstvo i jedinstvo), već se kroz prikazivanje siromaštva, otuđenosti, diskriminacije i odstupanja od izvornih principa leve ideje (što u suštini može biti oblik performansa) sistem simbolički želeo destabilizovati kako bi se skrenula pažnja na sam predmet kritike.

Negativna slika Drugog, koja se često graniči sa golom demonizacijom, osim funkcije podvlačenja razlike, nacionalnog Drugog jasno pozicionira i kao dželata, a sopstveni kolektiv vidi kao žrtvu. Strategije nedvosmislene podele na dželate i žrtve omogućuju da se pitanje odgovornosti u potpunosti prebaci na drugu stranu, a eventualno kritičko preispitivanje sopstvenih postupaka učini nepotrebnim. Isto tako, izražena manihejska podela (bez sivih zona) legitimiše uzvratanje nasilja, što dalje ide u pravcu neutralizovanja žrtava koje nisu „naše“.

U analiziranim srpskim filmovima koherentna i uobličena slika Drugog može se videti samo u filmu *Nož* i donekle, uz izvesne specifičnosti, u filmovima *Lepa sela lepo gore* i *Podzemlje*. Makedonski filmovi *Gipsy Magic* i *Pre kiše* donose strandardne stereotipne predstave Drugog, ali sa tom razlikom što je u prvom ta slika sama sebi cilj, dok je u potonjem negativna slika Drugog ogledalo za kritiku sopstvenog nacionalnog kolektiva. Potpuni iskorak iz ovakve konstrukcije napravili su bosanskohercegovački film *Savršeni krug*, kao i slovenački *Outsider*, u kojima je slika Dugog diferencirana i bez isključivosti. U prvom ostvarenju učinjen je napor da se ponudi jedna šira perspektiva koja ne podrazumeva samo negativnu sliku Drugog, već otvara mogućnosti da se, bar u određenoj meri, taj drugi ne sagleda kao beskrupulozna mašina za zlostavljanje i ubijanje, već kao subjekt koji je imao svest, pa i savest. Slovenački film je u potpunosti saobražen perspektivi Drugog.

Objašnjenje za ovakvu sliku Drugog može se između ostalog tražiti i u društvenom kontekstu. Relativno je jasno da je u Hrvatskoj dominacija nacionalizma uz ratne sukobe i razaranja na sopstvenoj teritoriji dovela do snažnijeg ocrtavanja negativne slike Drugog. Za razliku od toga, u celini nekoherentna slika Drugog koja je karakterisala filmove snimljene u Srbiji može, bar jednim delom, biti posledica „konfuzije“ oko koncepta javnog neprijatelja usled politike „nemešanja u ratne sukobe“ (o ovome će još biti reči prilikom razmatranja slike neprijatelja u ratnim filmovima). Isto tako, razlošnija slika Drugog u filmovima iz Bosne i Hercegovine možda bi se mogla tumačiti multietničkim karakterom ove države i „osuđenošću“ jednih nacija na druge.

Slika Drugog može biti i pokazatelj raširenosti provincijalizma na postjugoslovenskom prostoru. Radomir Konstantinović smatra da je jedna od glavnih osobenosti palanačkog duha, koji se može uzeti kao osnova samog provincijalizma, zatvorenost, odnosno nagon za zatvaranjem (Konstantinović, 1981: 7–8). Slično tome, i Vojin Milić provincijalizam određuje kao sužavanje idejnog i uopšte kulturnog vidokruga na prilike u vlastitoj zemlji ili nekom njenom užem delu, a zapostavljanje ozbiljnog uzimanja u obzir njenih uzajamnih veza sa drugim međunarodnim sredinama i pro-

menama koje se u njima zbivaju (Milić, 1993: 92). U tom smislu, upravo se preko slike Drugog može pratiti u kojoj meri su filmski narativi bili „zastvoreni“ za perspektivu Drugog i usredsređeni na sopstvenu nacionalnu sredinu. Tako je iz prethodno navedenog jasno da se u većini analiziranih filmova ne vidi pokušaj „razblaživanja“ nacionalističkog diskursa uključivanjem perspektive Drugog niti se javljaju pokušaji da se bar donekle razume Drugi ili da mu se bar na malo razložniji način pristupi. Izuzetak je svega par ostvarenja za koja bi se moglo reći da ih zbog toga karakterišu izvesne deprovincijalizacijske tendencije.

Kada su u pitanju ostali društveni diskursi povezani sa nacionalizmom, religioznost mu je po svojoj rasprostranjenosti bila najbliža. U tom smislu, veoma izražene religijske konotacije se mogu videti u više od polovine analiziranih filmova snimljenih u Hrvatskoj. Snažna prožetost religioznim značenjima, karakteristična za pojedine hrvatske filmove, može se posmatrati i kao odraz naglašene rekatolizacije hrvatskog društva nakon osamostaljenja države. Srđan Vrcan u tom smislu navodi kako se u Hrvatskoj tokom devedesetih godina odvijala rekatolizacija javnog prostora i javnog života, koja je bila posledica političkih intervencija odozgo, odnosno rekatolizacije same vladajuće politike.<sup>101</sup>

Slično ovome, i u makedonskom ostvarenju *Pre kiše* mogu se uočiti relativno snažna religijska značenja, koja verovatno delimično potiču i od važnosti koju je Makedonska pravoslavna crkva imala kako u državotvornom, tako i u nacionalnom pogledu, premda su u ovom filmu religija i Crkva prikazane kao brana od nacionalističke isključivosti. Od ostalih analiziranih filmova veoma izražene religijske konotacije imaju dva srpska filma (*Balkanska pravila* i u nešto manjem obimu film *Nož*). Međutim, filmski tretman religije ogledao se i u kritičkom preispitivanju određenih religijskih pojava. Prema pojedinim mišljenjima, ta kritika je artikulisana na dva načina, preko povezivanja religije sa agresivnim nacionalizmom i korišćenjem religijskih slika da bi se prenelo sasvim suprotno značenje od onog koje su te slike izvorno imale (Radović, 2009: 41). Kritika je, dakle, uglavnom ukazivala na površnu instrumentalizaciju religije i religijskog, pri čemu nije dublje preispitivana uloga Crkve i njenih poslanika, pa i same religije, u ratnim sukobima i (ne)širenju nacionalističke isključivosti. S druge strane, relativno mali broj filmova (u odnosu na ukupan broj, ali i u poređenju s drugim postjugoslovenskim državama, npr. Hrvatskom) koji sadrže religioznu simboliku i tematiku, možda bi se mogao objasniti činjenicom da tokom 1990-ih u Srbiji Crkva još uvek nije postala toliko značajan društveni faktor (u smislu veće koncentracije političke, ekonomske, pa i kulturne moći), kao što će to postati deceniju kasnije.

---

101 Dostupno na: <http://www.slobodnaevropa.org/articleprintview/827319.html>, pristupljeno 23. maja 2013.

Pored religioznih značenja razmotren je i patrijarhalizam, koji je takođe bio široko rasprostranjen na postjugoslovenskom prostoru. U analiziranim filmovima pokazali su se relativno snažni patrijarhalni obrasci koji su se ogledali u sekundarnom značaju ženskih likova u filmovima, kao i u njihovom najčešće podređenom položaju u odnosu na muške likove u samoj filmskoj fabuli. Pored toga, i sama struktura likova je bila takva da je one ženskog tipa retko kad karakterisao bilo kakav delatni potencijal. Ovakav filmski patrijarhalizam bio je karakterističan za gotovo sve filmove, uz veoma retke izuzetke, i na taj način su filmske predstave bile kompatibilne sa raširenošću patrijarhalizma na samom postjugoslovenskom prostoru.

Sve u svemu, nacionalizam i njemu kongruentni diskursi u većoj ili manjoj meri našli su svoje mesto u okvirima filmskih slika na postjugoslovenskom prostoru. To ujedno govori i o neujednačenom prisustvu ideoloških sadržaja u filmskim ostvarenjima. Ovo prisustvo je bilo izraženije u filmovima snimljenim u Hrvatskoj i Srbiji, dok je u ostalim „bratskim republikama“ bilo nešto blažeg intenziteta.

Zbog toga se može zapitati u kojoj meri su u državama na postjugoslovenskom prostoru preovlađivali filmovi kod kojih se može primetiti tzv. „argument o izgradnji nacije“ (*the nation-building argument*)? Prema sociologu filma Janu Džarviju (Ian Jarvie) to je jedan od konstitutivnih elemenata gotovo svake nacionalne kinematografije. Džarvi smatra da nacionalna kinematografija kao graditelj nacije (*nation-builder*) može imati određene socijalizacijske funkcije prevashodno za šire kategorije stanovništva (ili mase, kako ih on naziva), i to pre svega u pravcu prihvatanja jedne vrste nacionalne hegemonije vladajućih i kulturnih elita, uz ogradu da većina nacionalnih kinematografija može dati doprinos izgradnji nacije, koji svakako nije neophodan niti dovoljan (Jarvie, 2000). Može se reći da je od svih nacionalnih kinematografija nastalih nakon raspada Jugoslavije, u hrvatskoj posebno, a i u srpskoj uglavnom, preovlađivao argument o izgradnji nacije.

## IV. Tretman socijalističke prošlosti na filmu

Nakon razmatranja filmske slike društva, predmet analize biće i filmska konstrukcija prošlosti. Prošlost je na postjugoslovenskom prostoru postala „vruća“ tema jer je sa raspadom zajedničke države došlo i do rastakanja zajedničke prošlosti, a novoformiranim državama je u sklopu stvaranja kolektivnih identiteta bila potrebna i nova prošlost. Ova potreba uslovlila je snažan talas reinterpetiranja istorije i konstrukciju novih osnivačkih mitova i nultih tačaka.

Treba, ipak, naglasiti da ovo nije proces koji je bio karakterističan samo za postjugoslovenski prostor već je imao znatno šire razmere. Pad Berlinskog zida, slom istočnoevropskog socijalizma i samim tim završetak Hladnog rata uslovlili su širom Evrope novi odnos prema prošlosti. Promena ovog odnosa u smislu preispitivanja prošlosti bila je relativno širokog obima, pa je zbog toga pojam „prevladavanje prošlosti“ od svog užeg značenja, koje se odnosilo na obeležavanje moralnog odnosa prema nacističkoj prošlosti u SR Nemačkoj, dobio širi smisao kao odbacivanje celokupne prošlosti, ili jednog njenog dela, ali i odgovornosti za prošlo (Kuljić, 2002: 12).

Prevladavanje prošlosti imalo je nekoliko ključnih osobenosti koje su se manifestovale na različitim nivoima. Na jednom opštijem nivou prevladavanje prošlosti je podrazumevalo preradu same istorije.<sup>102</sup> Važnost

102 Može se napomenuti da najčešće tu nije bilo reči „o falsifikovanju činjenica već o tendencioznoj reinterpetaciji prošlosti i to pre svega tako što se određenim istorijskim činjenicama pridaje smisao ili značaj koji one, zbog ukupnog konteksta u koji je potrebno te činjenice situirati, ne mogu da imaju“ (Milošević, 2013: 20).



ovog procesa ogleda se u tome što je ono „u jezgru idejnog prevladavanja prošlosti. Angažovana stvaralačka inteligencija preko sredstava masovnog opštenja, koja u različitoj meri kontrolišu političke snage, menja istorijske sadržaje i nameće obrasce kolektivnog pamćenja i kulture sećanja“ (Kuljić, 2002: 51). Prerada istorije i njeno usklađivanje sa dominantnom ideologijom predstavlja osnovu na kojoj počiva prevladavanje prošlosti.

Za razliku od ovog, na jednom manje opštem nivou prevladavanje prošlosti je podrazumevalo određene identitetske promene, koje su se najčešće ogledale u odbacivanju prethodnih identitetskih okvira, čiji je simbolički rezervoar bila stara (socijalistička) prošlost koja je u okviru novog ideološkog diskursa postala nepoželjna. Zbog toga su identiteti koji su počivali na toj prošlosti postali porozni, što je jednim delom uslovalo i identitetsku transformaciju, a nju je pratila i promena ideološko-političkog opredeljenja, koja je usled široke obuhvatnosti i masovnosti postala sasvim normalizovana.<sup>103</sup>

## 1. Nova *versus* stara prošlost

Čini se jasnim da je sve ovo podrazumevalo i relativizaciju istorije, kao i njenu instrumentalizaciju. Neretko je radikalan raskid sa prošlošću, kako na ličnom tako i na društvenom planu, trebalo uviti u jedan vid kontinuiteta i doslednosti, zbog čega je stara prošlost relativizovana a nova je morala biti konstruisana. Istovremeno, nužno je bilo napraviti i jasan diskontinuitet prema staroj, nepoželjnoj prošlosti, jer se ona nikako nije mogla ugraditi u nove identitetske sklopove, pa je njena instrumentalizacija i na individualnom i na kolektivnom planu bila neizbežna.

„Stara“ prošlost, koja je podrazumevala period pod socijalističkim društvenim uređenjem, postala je nepoželjna upravo sa urušavanjem socijalizma u Evropi. Može se stoga reći da je „[s]a krizom socijalizma započeo [...] i *istorijski revizionizam* (shvaćen u negativnom smislu) u socijalističkim zemljama, doživljavajući pravu eksploziju posle sloma ovog sistema“ (Milošević, 2013: 17).<sup>104</sup> Ključnu ulogu je, svakako, imao slom

103 Na jednom mestu se napominje da „[o]no što je nekad bila izdaja čvrstih načela danas je samorazumljivo napuštanje dogmi i uslov samouvažavanja i intelektualnog poštenja“ (Kuljić, 2002: 38–39).

104 Srđan Milošević naglašava da postoje tri načina korišćenja pojma revizionizam. Jedno shvatanje revizionizam vidi kao pozitivnu pojavu, tj. kao stalni zadatak istoričara usmeren prevashodno na navodno rušenje mitova i zabluda u historiografiji. Prema drugom shvatanju, revizionizam je neutralan pojam koji se koristi za označavanje svake promene u dotadašnjem pogledu na prošlost. Treće shvatanje revizionizam sagledava kao negativnu pojavu koja podrazumeva promenu odnosa prema prošlosti za

SSSR-a, što je najpre njegovim bivšim satelitima omogućilo kritičko preispitivanje socijalističkog perioda. Uticaj sloma SSSR-a nije se ograničio samo na Istočni blok, već je imao odjeka i u okvirima zapadne sfere, jer su mnogi levičari i intelektualci bliski levoj ideji izgubili dotadašnje realno ideološko uporište. Donekle slična situacija bila je i u socijalističkoj Jugoslaviji, ali sa tom razlikom da ova država nije bila deo istočnog lagersa, već je u skladu sa politikom ekvidistance oscilirala između Istočnog (socijalističkog) i Zapadnog (kapitalističkog) bloka.<sup>105</sup> Sa propadanjem ovog prvog, ideološki temelji su poprilično erodirali.

Nije, naravno, samo odlazak SSSR-a sa istorijske pozornice urušio socijalističku Jugoslaviju.<sup>106</sup> Tokom 1980-ih počele su se razvijati različite dezintegrativne tendencije, najviše oličene i ujedno skrivene iza ponovo razbuđenih nacionalnih romantizama, tako da je već tada počelo kritičko preispitivanje sopstvene socijalističke prošlosti. Posebnu notu odnosu prema socijalizmu na postjugoslovenskom prostoru dali su nasilni raspad zemlje i žestoki ratni sukobi koji su to pratili. U tom smislu, žestina sukoba dojučerašnjih bratskih naroda imala je specifičan uticaj na odnos prema socijalizmu, pa bi se moglo reći da su „secesionizam i građanski rat bili izvor i okvir radikalnog prevladavanja prošlosti, a ne toliko nezadovoljstvo socijalizmom“ (Kuljić, 2002: 404), mada i nezadovoljstvo samim socijalizmom svakako ne bi trebalo potcenjivati.

Treba napomenuti da odnos prema jugoslovenskoj socijalističkoj prošlosti nije bio identičan u svim državama na postjugoslovenskom prostoru. Može se reći da je najnegativniji karakter ovaj odnos imao u državama koje su među prvima želele napustiti jugoslovensku zajednicu, Sloveniji i Hrvatskoj, gde je u prvoj bila „obavezna jugofobija“, dok je u drugoj jugoslovenstvo zabranjeno Ustavom (cit. pr. Kuljić, 2011: 68). U ovim državama Jugoslavija je doživljavana kao „tamnica naroda“ koja je sprečavala njihov nacionalni razvoj. Može se, u tom smislu, reći da je

---

koju se može reći da ne počiva na naučno valjanim temeljima niti je u saglasnosti sa važnim društvenim vrednostima (Milošević, 2013: 13–16). U ovoj knjizi, revizionizam će se posmatrati iz treće perspektive, kao upitna promena odnosa prema prošlosti, uz dodatak da dominantne društvene vrednosti mogu predstavljati upravo okvir i zaleđe te promene. Vrednosti su temeljna i trajna kategorija svakog društva i kulture, pri čemu je njihov sadržaj podložan promenama (usled političkih, geopolitičkih, ideoloških promena, ili pak usled promena epohalne svesti), i upravo promena tog sadržaja najčešće može usloviti i promenu odnosa prema prošlosti. Zbog toga se i može reći da je relativizacija prošlosti i promena odnosa prema njoj, između ostalog, najčešće u skladu i sa dominantnim vrednosnim orijentacijama u jednom društvu.

105 Uz ovo, veoma važan segment spoljnopolitičkog kursa SFRJ, usko povezan i isprepletan sa politikom ekvidistance, bila je i politika nesvrstanosti.

106 Na ovom mestu nema prostora za bavljenje uzrocima nestanka SFRJ. Šire razmatranje ove problematike može se pronaći npr. u Bakić, 2011, ili u Jović, 2001.

„[h]rvatski režim [...] daleko otvorenije insistirao na raskidu s Titovim vremenom, odnosno na kontinuitetu s drevnom nacionalnom historijom“ (Jansen, 2005: 24).

Za razliku od njih, znatno relaksiraniji odnos prema jugoslovenskom nasleđu bio je prisutan u Bosni i Hercegovini (BiH), Crnoj Gori i Makedoniji. Pokazatelj za ovo može biti odnos prema Josipu Brozu Titu, doživotnom predsedniku socijalističke Jugoslavije i svojevrsnom simbolu ove države, koji je u njima naširoko svojatan „jer im je pružio status nacije i republiku sa elementima nacionalne državnosti, ali ga čiste od boljševizma“ (Kuljić, 2011: 69). Treba, međutim, imati u vidu da je u BiH situacija tokom 1990-ih bila relativno specifična, kako zbog siline i dužine trajanja ratnih sukoba, tako i zbog izražene etničke heterogenosti. Jedno istraživanje koje se bavilo analizom promene stanja i namene partizanskih spomenika na području BiH nakon 1990. godine pokazalo je da su ovi spomenici najsystematičnije uklanjani u oblastima pod kontrolom Hrvatskog vijeća odbrane (Karačić, 2012: 23). Pod pretpostavkom da odnos prema spomeničkom nasleđu socijalističke Jugoslavije donekle može biti i indikator odnosa prema jugoslovenskom socijalizmu, vidi se da je u slučaju BiH socijalistička prošlost različito doživljavana, u zavisnosti od toga koja je etnička zajednica u kom delu BiH bila dominantna.

Naizgled najambivalentnija situacija je bila u Srbiji, gde je tadašnji vladajući vrh novoformiranu državu (Savezna Republika Jugoslavija) predstavljao kao naslednicu socijalističke Jugoslavije, pa samim tim i njenih tekovina,<sup>107</sup> dok je istovremeno zastupao izrazito nacionalističku politiku (koja je, opet, bila u potpunoj koliziji sa insistiranjem na nacionalnoj jednakosti u SFRJ). Čini se, ipak, da je oslanjanje na „jednu suštinski paradoksalnu retoriku i mešavinu srpskog nacionalizma i jugoslovenstva sa socijalističkim predznakom“ (Jansen, 2005: 21) bila proračunata politička strategija koja je služila održavanju na vlasti, kao i posebnoj vrsti legitimizacije. Isto tako, „[m]anipulisanje kontinuitetom Srbije/SRJ sa bivšom Jugoslavijom bilo je bitan element strategije stvaranja političke, kognitivne i simboličke konfuzije – jedne od nosećih strategija Miloševićevog režima. Odbijanje da se 'podvuče crta', da se obeleži 'nulta tačka' koja deli prošlost od sadašnjosti – kako je to učinjeno u drugim bivšim republikama – omogućavalo je režimu da u svoje svrhe upregne najraznorodnija istorijska nasleđa, političke sadržaje, ideološke orijentacije i emotivne energije“ (Spasić, 2003: 106).

107 Stef Jansen tako primećuje da dok je režim svoju moć zasnivao na nemilosrdnom insistiranju na srpskim nacionalnim interesima, nacionalni fudbalski tim je i dalje igrao kao jugoslovenski (Jansen, 2005: 24). Reprezentativni sport je zapravo u svim disciplinama i dalje nastupao pod imenom SR Jugoslavije, pri čemu se insistiralo na kontinuitetu sa sportskim uspesima iz SFR Jugoslavije.

Odbacivanje i guranje u stranu stare, jugoslovenske socijalističke prošlosti ipak je bilo rašireno, što je ujedno omogućilo izbijanje na površinu onih istorijskih diskursa koji su u samom socijalizmu u većoj ili manjoj meri bili skrivani. Tako se može reći da „socijalizam je obeležila uporednost javnih i tajnih (potisnutih) narativa prošlosti, a u nekim slučajevima i dukobi jaz između zvaničnih, javno demonstriranih vrednosti i vrednosti uspostavljenih u porodičnim ili privatnim istorizacijama“ (Đerić, 2008: 66). Pomenuti jaz je postao gotovo nepremostiva provalija sa urušavanjem socijalizma i dotadašnji tajni istorijski narativi postali su javni i društveno poželjni. Čest manir je bio „prekopavanje porodičnih grobnica“ i potraga za precima koji su se simbolički mogli uklopiti u novi poredak sećanja. Tako su „iskrsavali“ davno preminuli rođaci bliski četništvu, ustaštvu, domobranstvu, oko čijih životopisa su se formirali novi porodični identiteti.

Međutim, porodični plan, kao deo svakodnevice, podrazumevao je i nešto drugačiji odnos prema neposrednoj prošlosti. U jednom istraživanju s početka 2000-ih godina pokazano je između ostalog i to kako je za većinu ispitanika život u socijalističkoj Jugoslaviji predstavljao jednu vrstu obrasca za ono što bi se moglo nazvati normalnim životom (Spasić, 2003: 100–105). Slika socijalizma kao perioda normalnosti posebno je homogena na subjektivnom planu ispitanika, a kao glavni elementi koji su činili normalnost socijalizma navode se materijalno blagostanje, mir, otvorenost granica i ugled zemlje, kao i stabilnost uređenja i osnovnih društvenih pravila koji su omogućavali planiranje sopstvenog života.<sup>108</sup> Javlja se, takođe, i kritički tonovi, koji su prevashodno povezivani sa individualnim i mikrosociološkim nivoom neposrednog okruženja, pri čemu „ni kod njih se način života u bivšoj Jugoslaviji nipošto ne odbacuje u potpunosti, već u dobroj meri igra istu ulogu 'otiska normalnosti'“ (Spasić, 2003: 104).

Iako viđenje socijalizma, rekonstruisano na osnovu rezultata navedenog istraživanja, nije bilo karakteristično za period koji predstavlja vremenski okvir analize u ovoj knjizi (devedesete godine), ipak se može pretpostaviti da relativno afirmativna slika prošlosti nije nastala „preko noći“, već da se ona postepeno akumulirala i tokom poslednje dekade XX veka. Šok usled rata i raspada koje je malo ko mogao da predvidi verovatno su uslovlili distancu, često i previše kritičku prema socijalizmu. Međutim, prestanak sukoba u drugoj polovini dekade i bar delimična ekonomska stabilizacija (labavljenje međunarodnih sankcija i obuzdavanje hiperinflacije),

108 Samim tim osnovne ideološke premise jugoslovenskog socijalizma (samoupravljanje, nesvrstanost, antifašizam i sl.) „nisu bili poluge smisla svakodnevnog života, nego je smisao običnom čoveku nudila snažna vertikalna i horizontalna pokretljivost društvene strukture [...]. Mali realni svet potrošnje pružao je već od sredine 1950-ih smisao življenja većini stanovništva Jugoslavije. Niko u titoizmu nije priželjkivao uniformni kasarnski socijalizam, nego vlastiti dom, vikendicu i automobil“ (Kuljić, 2011: 92).

mogu se sagledati kao minimalni preduslovi kakve-takve normalizacije, što je verovatno uticalo i na to da negativan odnos spram socijalističke prošlosti bude donekle amortizovan.

## 2. Film, istorija i prošlost

Izvesna sukobljenost između negativnog i relativno afirmativnog odnosa prema socijalističkoj prošlosti na postjugoslovenskom prostoru našla je svoj izraz i u popularnoj kulturi. U analitičkom smislu, posebno indikativan može biti slučaj sa filmskim medijem, kao jednim od najznačajnijih elemenata popularne kulture. Načelno posmatrano, veza filma i istorije duga je i konstantna s obzirom na to da je posezanje za istorijskim temama i njihova filmska obrada staro koliko i sam film (Ristović, 1995: 345). Ovo svakako nije slučajnost jer je prošlost bogat izvor tema i inspiracije za filmske stvaraoce, dok sâm film prošlosti i prošlim događajima može udahnuti novi život čineći ih tako prijemčivijim za širi krug ljudi. Ovim putem filmski tretman određenih prošlih događaja ili epoha omogućuje njihovo olakšano percipiranje, prevashodno zbog toga što daje sugestivnu, dinamičnu, vizuelnu predstavu prošlosti, za čije upoznavanje nije potrebno nikakvo predznanje (Ristović, 1995: 347).

U tom smislu, istoričar Robert Rozenstoun (Robert A. Rosenstone) ukršta dva gledišta kada je u pitanju odnos filma i istorije, odnosno filmsko tretiranje prošlosti. S jedne strane, Rozenstoun je svestan da mnogo lakše nego pisana reč, film dopušta „da gledamo kroz prozor direktno na prošle događaje, da doživimo ljude i mesta kao da smo bili tamo. Velike slike na ekranu i uvijeni zvukovi zasipaju nas, preplavljuju naša čula, i uništavaju pokušaje da ostanemo rezervisani, distancirani i kritični“ (Rosenstone, 1988: 1177). S druge strane, međutim, pozivajući se na Jana Džarvija, Rozenstoun smatra da upravo ta poslednja činjenica predstavlja problem, jer filmovi ne obezbeđuju dovoljno vremena ni prostora za refleksiju, proveravanje ili debatu, odnosno smatra da nije moguće obezbediti sve važne kritičke elemente istorijskog diskursa: ocenjivanje izvora, logičku argumentaciju ili sistematsko odmeravanje dokaza (Rosenstone, 1988: 1177).

„Snaga filmske istorije“ može se ogledati upravo u tome što se istorijski sadržaji plasirani kroz filmski medij mogu vrlo lako usvajati, dok istovremeno mogu imati i veoma izražen persuazivni karakter. Zbog ovoga film se čak može pretvoriti i u jednu vrstu istorijskog izvora. Naravno, ne misli se da film u bukvalnom smislu može preuzeti ulogu istorijskog izvora, već da se usled slabe obaveštenosti i nedostatka kritičke distance odre-

đeni sadržaji u filmovima koji se bave istorijskom problematikom mogu sagledavati kao istiniti i pouzdani. Široka rasprostranjenost i popularnost filmova koji se bave istorijskom tematikom, kao i specijalizovani televizijski kanali i emisije, u znatnoj meri mogu potvrditi ovaj uvid. Rozenstoun u tom pogledu opravdano primećuje da su vizuelni mediji danas glavni izvor istorijskog znanja za većinu populacije (Rosenstone, 1988: 1174).<sup>109</sup>

Može se reći da je eksplikativna perspektiva istorijskih događaja, ličnosti ili perioda od strane filmskog medija ono što im daje drugačiji ili jednostavno novi kvalitet. Hejden Vajt (Hayden White) tako smatra da je očigledno da su filmovi, više nego pisani diskurs, pogodniji za predstavljanje određene vrste istorijskih fenomena – pejzaža, prizora, atmosfere, kompleksnih događaja kao što su ratovi ili bitke, ili pak određenih emotivnih stanja (White, 1988: 1193). Pogodnost filma koju Vajt naglašava<sup>110</sup> proizilazi iz specifične prirode filmskog medija koji kroz svoje inscenacije može dati mnogo više detalja, spektakularnosti i realističnosti. Ovo poslednje se čini posebno važnim kada su istorijske teme u pitanju, jer realističnost, kao inherentno (iako ne nužno) svojstvo filma koje se, između ostalog, temelji i na njegovoj verodostojnosti i utisku koji stvara, a koji je vrlo sličan stvarnosti, predstavlja vrstu „olakšice“ koja gledaocu omogućuje lakše poistovećivanje i uživljavanje u posmatrani filmski prizor, ali i lakše usvajanje sadržaja (Zvijer, 2011: 16). Istovremeno, narativni aspekt filma daje smisao prošlosti i u znatnoj meri olakšava, ali i usmerava razumevanje onoga što je filmskom slikom prikazano.

Filmske interpretacije prošlih događaja mogu biti različite u zavisnosti od društvenih okolnosti u kojima su nastale. Prošlost inscenirana u filmu može biti slavna, ničeovski monumentalna, ali isto tako može biti i kritički sagledana. Kroz ovakvu prizmu, čije okvire čini specifičan odnos između prošlosti i filma, može se sagledati i kinematografska obrada prošlosti na postjugoslovenskom prostoru. U skladu sa tim, posmatrač se koliko je ulogu u procesu ponovne interpretacije prošlosti imao filmski medij i na koji način su se filmski narativi postjugoslovenskog prostora odnosili

---

109 Rozenstounov tekst na koji se pozivamo datira iz druge polovine 80-ih godina XX veka, tako da ova njegova tvrdnja tridesetak godina kasnije, u vremenu znatne dominacije masovnih medija, još više dobija na težini.

110 Vajt, takođe, napominje da suštinski nema velike razlike između vizuelne (filmske) i pisane obrade prošlosti, jer su obe proizvod istih procesa (kondenzacije, premeštanja, simbolizacije i kvalifikacije), i obe su naknadno konstruisane. Razlika je, po njemu, samo u mediju i principima prema kojima su oblikovane (White, 1988: 1194–1196). Zbog toga Vajt i smatra da je legitimno govoriti o „istoriofotiji“ (*historiophoty*), koja podrazumeva predstavljanje istorije i naše misli o njoj kroz vizuelne predstave i filmski diskurs, i „istoriografiji“ (*historiography*) koja se odnosi na predstavljanje istorije u verbalnim predstavama i pisanom diskursu (White, 1988: 1193).

prema prošlosti uopšte. Konkretnije rečeno, pratiće se odnos samog filma prema neposrednoj prošlosti u smislu njene ponovne konstrukcije i mesta tako konstruisane filmske prošlosti na skali čije su krajnje tačke činili kritika socijalizma s jedne i nostalgija za njim s druge strane.

### 3. Socijalistička prošlost u postjugoslovenskim filmovima...

Treba samo napomenuti da će se pod kritikom jugoslovenskog socijalizma uglavnom podrazumevati osuda, negacija, odbacivanje ili umanjivanje značaja svih onih ključnih događaja i procesa ili istaknutih ličnosti važnih za nastanak, razvoj i opstanak socijalističke Jugoslavije. Ovakva, preovlađujuće negativna perspektiva može biti dopunjena isticanjem trenutaka iz presocijalističke prošlosti ili onih događaja koji su u samom socijalizmu bili proskribovani, dajući im poseban značaj. Isto tako, podrazumevaće se da je „[u] središtu novog antikomunističkog stereotipa [...] gledište o komunizmu kao fatalnoj totalitarnoj usrećiteljskoj strasti i iluziji koja se održavala terorom i manipulacijom“ (Kuljić, 2002: 246). U tom smislu, kritički ili antikomunistički filmski diskurs kao takav blizak je „revizionističkoj kinematografiji“, pod kojom se podrazumeva slavljenje novouspostavljenih nacionalnih velikana, redistribuiranje pozitivnih i negativnih uloga, prepričavanje tajne prošlosti i proglašavanje „stvarne“ povesti, umesto „lažne“ bivše (Pavičić, 2011: 74).

Za razliku od toga, nostalgija za socijalizmom obično bi podrazumevala pozitivne konotacije spram socijalističke prošlosti. Šire posmatrano, u savremenom kontekstu nostalgija se najčešće shvata kao čežnja za određenim mestom ili nekim drugim vremenom (Bojm, 2005: 18), odnosno pod nostalgijom možemo podrazumevati „kompleksnu, diferenciranu i promenljivu, emotivno nabijenu, lično ili kolektivno, (ne)instrumentalizovanu priču koja na binaran način veliča romantizovana izgubljena vremena, ljude, predmete, osećanja, mirise, događaje, prostore, odnose, vrednosti, političke i druge sisteme, i istovremeno – u oštrm kontrastu prema manje vrednoj sadašnjosti, žali zbog njihovog gubitka“ (Velikonja, 2010: 31).

Oblik nostalgije specifičan za postjugoslovenski prostor poznat je kao jugonostalgija i podrazumevao je uglavnom pozitivnu sliku jugoslovenskog socijalizma, koja je često bila na granici idealizacije i romantizacije. Jugonostalgija najčešće nije toliko bila vezana za komunističku ideologiju, koliko za „inventar svakodnevice“ (razni plakati, reklame, razglednice, salvete, novčanice, stari lični dokumenti i slično), ali i za samu popularnu kulturu (Baković, 2008). Kao poseban deo jugonostalgije uglavnom se na-

vodi „titostalgija“, za koju slovenački kulturolog Mitja Velikonja kaže da podrazumeva žal za *Jugom*, kako je od milja zvana, i po pravilu takođe žal za Titom, pri čemu je to, po njemu, konkretniji, neposredniji i bitniji deo pojma jugonostalgije (Velikonja, 2010: 14).<sup>111</sup>

#### 4. ... između kritike...

Imajući u vidu ovo razlikovanje, mogu se analizirati načini filmske konstrukcije socijalističke prošlosti na postjugoslovenskom prostoru. Ako bi se gradacijski posmatralo, izrazito kritičko sagledavanje jugoslovenskog socijalizma može se videti u hrvatskom filmu *Četverored* kroz interpretiranje događaja kod Blajburga, na kraju Drugog svetskog rata.<sup>112</sup> Negativna slika socijalizma ovde je uokvirena čitavom galerijom grotesknih i bizarnih likova koji su svi pripadnici partizanskog pokreta. Oni na najsurovije moguće načine zlostavljaju zarobljene Hrvate, pritom ih najčešće ubijajući. Pavle Levi slikovito navodi kako su „krvožedni partizani prikazani [...] kao primitivni, prljavi, ružni i često psihički poremećeni. Među njima svakako je najviše Srba (sa svih strana – iz Bosne, Hrvatske, Srbije) koji sistematski muče zarobljenike. A kad muškarci brutalno siluju lepe i mlade Hrvatice, seksualno frustrirana partizanka ubija ih iz čiste ljubomore“ (Levi, 2009: 174–175). Šarolika lepeza različitih sadista i ubica činila je da socijalizam bude predstavljen kao izrazito mračna prošlost, u čije temelje je ugrađena „nedužna hrvatska žrtva“.

Ovakav prikaz partizana bio je u skladu sa dominantnim ideološkim diskursom. Naime, osim gotovo nepojmljive brutalnosti, za sliku partizana u ovom filmu je karakteristično to da su svi bili Srbi. Na taj način se partizanski pokret (iz koga je kasnije nastala Jugoslovenska narodna armija), pa samim tim i jugoslovenski socijalizam u celini poistovećuju sa (veliko)srpskim nacionalizmom, zvaničnim (javnim) neprijateljem u Hrvatskoj 1990-ih godina.<sup>113</sup> Na ovaj način socijalizam se kritikuje preko

111 Ključne komponente titostalgije jesu predstavljanje Tita kao briljantne istorijske ličnosti, njegove vladavine kao uspešne, njegovih vremena kao lepih, i njegove države kao pravedne (Velikonja, 2010: 42).

112 Film, između ostalog, stavlja naglasak na mučenje i pokolj hrvatskih zarobljenika (ustaša, domobrana i dugih građana tadašnje NDH) od strane partizanske vojske. Ipak, „prema povjesničaru Igoru Graovcu, na samom Bleiburškom polju nije počinjen masovni zločin, jer je ovdje zabilježeno samo manje stradanje, 'prije svega vojnih stradalnika pri pružanju otpora u trenutku kapitulacije' ali je sam Bleiburg pretvoren u *lieux de memoire* u kolektivnom sjećanju na te događaje“ (Banjeglav, 2012: 105–106). Film *Četverored* je Blajburg pretvorio upravo u mesto sećanja hrvatskog stradanja i kao takvog ga saobrazio osnivačkom mitu nove hrvatske države.

113 U jednom od svojih govora tokom trajanja sukoba u Hrvatskoj, tadašnji predsednik dr Franjo Tuđman je kao neprijatelje jasno obeležio velikosrpsku soldatesku, srbo-komu-



izjednačavanja sa srpstvom. Prikazivanje partizanskog pokreta na kraju Drugog svetskog rata kao gotovo u potpunosti etnički homogenog (srpskog), osim što je faktografski upitno,<sup>114</sup> može predstavljati i pokušaj da se nekadašnja jugoslovenska država prikaže kao balkanska tvorevina koju su Hrvatima nametnuli Srbi (Jansen, 2005: 134).

U ovom ostvarenju je u potpunosti preokrenuta uloga dželata i žrtava, pa su tako pripadnici ustaške vojske prikazani kao glavne žrtve razula-renih dželata iz partizanskog pokreta, čime su se istovremeno partizani čistili od antifašizma, a ustaše od fašizma.<sup>115</sup> Ovim putem je film u potpunosti sledio revizionistički obrazac, jer upravo revizionisti „kriminalizuju NOP i socijalističku prošlost, namerno ili ne, (ali svakako faktički) relativizujući zločine fašizma i kolaboracionista“ (Milošević, 2013: 24).

Događanja kod Blajburga na kraju Drugog svetskog rata, koja su okosnica filma *Četverored*, poslužila su i za ocrtavanje jednog dela fabule u filmu *Krhotine*. Blajburg se u ovom ostvarenju konstruiše kao izrazit simbol hrvatske nacionalne patnje i stradanja, ali bez slikovitog preterivanja kao u *Četveroredu*. To rečito pokazuju scene pri kraju filma u kojima se u totalu vidi dugačka kolona ljudi zarobljenih od strane partizana, koja je predstavljala tzv. „križni put“. Ovim putem Blajburg je suptilno prikazan kao mesto stradanja običnih i nedužnih ljudi, čime je naglašena snažna martirološka nota, a ovome je doprinio i prikaz ljudi u koloni koji su podsećali na mučenike. Blajburg je ovako u filmovima *Krhotine* i *Četverored* konstruisan kao snažan simbol antijugoslovenstva.

Osim na ovaj način, socijalistički period u filmu *Krhotine* predstavljen je i preko zadržanih i rigidnih komunističkih službenika koji „sve znaju“. Kruti ideološki sistem onemogućava jednom od junaka normalan život (zbog nejasne porodične prošlosti) da bi ga na kraju agresivni komunistički udbaši, kao oličenje samog sistema, i ubili. Socijalizam je ovako predstavljen kao dogmatičan i krajnje netolerantan ideološki poredak.

Na sličnoj kritičkoj, pa i ideološkoj liniji nalazio se i hrvatski film *Gospa*. Iako se film bavi religijskom tematikom, negativna slika socijalizma koju uokviruje nekoliko upečatljivih likova ipak je u prvom planu.

nističke horde i jugo-srpsku ratnu mašineriju (dostupno na <http://www.hdzusa.com/dr-franjo-tudman/obracanje-hrvatskom-narodu-u-trenutku-otvorene-velikosrpske-agresije-na-republiku-hrvatsku-zagreb-5-listopada-1991/> posećeno juna 2016. godine).

114 Pregovore sa predstavnicima zarobljenih snaga vodio je komandant 51. vojvođanske divizije Milan Basta, a osim njega prisustvovali su komandant 12. divizije Rade Knežević, komandant 14. slovenačke divizije drug Senko, grupa rukovodilaca iz 51. divizije i Štab 12. proleterske NOU brigade (Kokot, 1987).

115 Ovo je sasvim bilo u skladu sa zvaničnom ideologijom, jer je na jednoj od komemoracija blajburškim žrtvama hrvatski akademik Dubravko Jelčić naglasio da „NDH vojska nije bila fašistička, već vođena idejom hrvatske države, a da je među ustašama bilo više antifašista nego među partizanima“ (Kuljić, 2002: 452).

Najvažniji od tih likova, ujedno i glavni negativac u filmu, partijski sekretar Miodrag Dobrović (Paul Guilfoyle), skrojen je kao izrazito autoritaran i konspirativan lik. Tu su još netrpeljivi i agresivni policajci, kao i vojska (JNA) koja je u svim scenama u kojima se pojavljuje prikazana kako se naoružana i sa psima sukobljava sa narodom, sprečavajući ga da vidi religijsko „čudo“ u Međugorju. Ovakav prikaz vojske usmeren je ka stvaranju slike socijalističkog sistema kao izrazito represivnog i rigidnog, što je dodatno pojačano scenama u kojima policajci zlostavljaju i muče glavnog junaka, franjevačkog sveštenika, gaseći mu cigarete po telu. Negativna slika dopunjena je i naglašenom karikaturalnošću, što se može videti u scenama u kojima komunistički funkcioneri jedu hranu rukama.<sup>116</sup>

Zbog svega ovoga, Ivo Škrabalo navodi da se autor filma *Gospa* „odlučio za pravolinijsku konfrontaciju, u kojoj su negativci iz redova komunističke grupe grubo karikirani“ (Škrabalo, 1998: 473). Socijalistička prošlost je na ovaj način prikazana kao mračna, bez ikakvih svetlih, pa čak i sivih tonova. Ovakav jednostran i donekle isključiv pristup doveo je do toga da „(n)ametanje svoje istine i polemička jednostranost filma posebno dolaze do izražaja u prikazu represije, jer se u nekim prizorima dotjerivalo faktografske istine i pretjeralo do neuverljivosti“ (Škrabalo, 1998: 473).

Kada su u pitanju filmovi snimljeni u Srbiji, relativno snažna kritika jugoslovenskog socijalizma, mada nešto blaža nego u pomenutim hrvatskim filmovima, prisutna je u ostvarenju *Podzemlje*. Ovde je socijalistička prošlost uvijena u višeslojnu metaforu u kojoj ključnu poziciju ima podrum. Podrum predstavlja mesto manipulacije i iluzije, jer je pokazano kako je zbog bezbednosti u njega sklonjena grupa ljudi tokom Drugog svetskog rata, koji prevarom tu ostaju skoro pola veka, ne znajući da se rat uveliko završio.

Istovremeno, podrum je predstavljen kao zaseban „mikrouniverzum“, sa domaćinstvima, crkvama (pravoslavna, muslimanska), uslužnim delatnostima (berbernica), kao i pogonom za proizvodnju oružja. Kao takav, podrum može biti metafora za Jugoslaviju,<sup>117</sup> pa se iz toga može zaključiti da se u filmu Jugoslavija sagledava kao podrum u kome su njeni stanovnici (a pre svega oni koji su pripadali srpskoj etničkoj grupi) sve vreme bili zatočeni i u potpunosti obmanjivani. U tom smislu Dina Jordanova navodi da je filmski scenario uporediv sa stanjem jugoslovenskih naroda koji su poslednjih pedeset godina držani u podrumu komunizma, a čak iako su bili

116 Ovaj motiv naglašen je i u filmu *Četverored* gde partizani kolektivno jedu meso rukama, a funkcija ovih scena je ukazivanje na divljaštvo i primitivnost.

117 Nevena Daković tako napominje da je „[k]onstruktivna podzemlja [...] precizna mikroverzija nekadašnje Jugoslavije i multinacionalne Bosne, posebno apostrofirane u sceni podruma gde vidimo sve tri crkve – katoličku, pravoslavnu i islamsku“ (Daković, 2008: 82).

na površini, bili su izmanipulisani „licemernom ideologijom komunističkog sistema“ (Jordanova, 2001: 118). Jordanova, i sama nastupajući iz antikomunističke perspektive, u filmu jasno prepoznaje isti diskurzivni pravac.

U tom negativnom kontekstu indikativan je i jedan od glavnih likova, Marko Dren (Miki Manojlović), koji je predstavljen kao predratni i ratni kriminalac i švercer, da bi posle rata postao ne samo ugledni član socijalističkog društva već i narodni heroj. Osim što se na ovaj način posrednim putem ukazuje na navodni dvolični karakter jugoslovenskog socijalizma, ovakav prikaz se može odnositi i na kritiku političkih rukovodilaca socijalističke Jugoslavije, što dalje može implicirati to da film pokazuje kako je „narod’ bio zarobljen lažima sopstvenih partijskih lidera“ (Longinović, 2005: 41).<sup>118</sup>

Kada su u pitanju partijski lideri, najvažniji od njih – J. B. Tito – u filmu se ne pojavljuje, osim u par arhivskih snimaka. Međutim, prema njemu je ipak prisutan latentno kritički odnos, što se može primetiti i u pomenutom liku Marka Drena koji u filmu na momente preuzima osobine apsolutnog gospodara ljudi iz podruma (posmatra ih kroz specijalnu kameru i zabavlja se njihovim životima) istovremeno ih držeći u laži. Antititoistički diskurs je, između ostalog, podrazumevao upravo sagledavanje Tita kao hedonističkog autokrate i diktatora koji je svoje „podanike“ sve vreme obmanjivao.

Osim ovoga, znatno kritičniji odnos prema Titu izražen je u dokumentarnim scenama koje prikazuju njegovu sahranu, a koje u pozadini prati *Lili Marlen*, omiljena pesma vojnika Vermahta tokom Drugog svetskog rata (a koja je u jednoj od prethodnih scena u filmu bila „muzička pratnja“ dokumentarnim snimcima koji su prikazivali razdragan doček nacista u Zagrebu i Mariboru na početku Drugog svetskog rata). Premda dokumentarni snimci sahrane pokazuju prisustvo velikog broja ljudi, kao i tadašnjih svetskih lidera, čini se da se time ne stvara utisak kako je to bio „markantni politički događaj koji je pokazao visok međunarodni ugled titoizma“ (Kuljić, 2011: 111).

Naprotiv, Levi primećuje da „ovde dolazi do oštrog suprotstavljanja zvuka i slike: pesma s nacističkom rezonancom prati snimke koji se tiču najveće ikone jugoslovenskog socijalizma – Tita. Ovom montažnom asocijacijom stvara se utisak 'smrti diktatora', dok muzički uspostavljena veza s ranijom sekvencom koja podseća na etničke sukobe iz prošlosti istovremeno svrstava jugoslovenskog 'diktatora' i u 'antisrpsku koaliciju' predvođenu Hrvatima i Slovencima“ (Levi, 2009: 149).

118 U tom kontekstu, posebnu težinu ima scena u kojoj se „podrumaši“ zahvaljuju svom „zaštitniku“ Marku Denu što ih je sve te godine „čuvao, hranio, pazio i lečio“. Na ovaj način je napravljen više nego jasan ironični otklon prema socijalističkoj Jugoslaviji.

Film *Podzemlje* daje tako jedan alegorijski prikaz, ali sa izrazito negativnim konotacijama, gde centralnu tačku predstavljaju motivi zablude, iluzije i prevare, koji se vezuju za socijalističku Jugoslaviju. U tom pogledu, film se usaglašava sa tada (1990-te) rasprostranjenim ideološko-političkim diskursom u Srbiji po kojem je Jugoslavija bila najveća srpska zabluda.<sup>119</sup>

Međutim, simbolički oslikan portret Jugoslavije u filmu *Podzemlje* može se i drugačije sagledati. Istoričarka Džudit Kin (Judith Keene) tako uočava da, osim kritike, film „nudi verziju prošlosti koja naglašava autentični duh i univerzalne vrednosti običnih Jugoslovena“ (Keene, 2001: 234). Upravo u ovom segmentu se, po njoj, film može delimično okarakterisati kao jugonostalgičan, ali ne u smislu čežnje za bivšom socijalističkom državom, već zbog toga što „ističe autentični duh i spontanost običnih građana i univerzalnost problema pojedinaca za koje njihove porodice i mreže obezbeđuju glavni tampon protiv nasumičnosti i bezličnosti partije i države“ (Keene, 2001: 244).

U pokušaju da diferenciranije sagleda film, Kinova sugerise da se jugonostalgičnost ogleda u usredsređivanju na živote pojedinaca koji su bili spontani i puni strasti, čak i u „podrumu bunkera Titove komunističke države“, dok istovremeno navodi da autor filma pokazuje „šupljinu zvanične komunističke verzije prošlosti i hipokriziju lidera koji su to promovisali“ (Keene, 2001: 249). Premda argumenti Kinove mogu delovati protivrečno, mešanje jugonostalgije<sup>120</sup> i kritike te iste Jugoslavije zapravo je sasvim u skladu sa takođe protivrečnim kombinovanjem jugoslovenskog socijalizma i nacionalizma koje je karakterisalo politički diskurs u tadašnjoj Srbiji.

Kritika socijalizma može se videti i u filmu *Ubistvo s predumišljajem*. Film povlači paralele između prvih godina uspostavljanja socijalističkog sistema nakon Drugog svetskog rata i etabliranja nacionalističkog režima početkom 1990-ih godina. Kritička tačka preplitanja ove dve istorijske ravni mogla bi biti u naglašavanju da „sve što je urađeno u Srbiji ‘u ime naroda’, u revoluciji 1940-ih ili u populističkoj politici 1990-ih, rezultiralo je svirepostima i patnjom naroda u čije ime su bile zamišljene obe ideologije“ (Radovic, 2009: 122). Koncipiranje negativne slike socijalizma na ovaj način se posredno koristi za kritiku tekućeg ideološko-političkog poretka.

119 Akademik i bivši predsednik Savezne Republike Jugoslavije Dobrica Ćosić smatrao je, tako, da je Jugoslavija zabluda srpskog naroda i da je jugoslovenstvo srpski mazohizam od koga se Srbi moraju politički otrgnuti (cit. pr. Kuljić: 2011: 81). Ovaj stav delili su i mnogi drugi srpski intelektualci, a moglo bi se reći kako je to nezadovoljstvo Jugoslavijom bilo formulisano kroz nekoliko stavova: „Jugoslavija je srpska zabluda, Srbi su Jugoslavijom sve izgubili, drugi su u njoj ostvarili sve što su želeli, prisvojili sve privilegije i ostvarili dominaciju; drugi žele da odu iz nje, a jedino je Srbi brane“ (Milosavljević, 1995: XVI).

120 Izvesna jugonostalgičnost filma se možda može potražiti i u njegovom naslovu, jer je poznat i pod imenom *Bila jednom jedna zemlja*.

Negativna slika socijalizma koncipirana je tako što je socijalizam oličen u liku mladog partizanskog majora Krsmana (Sergej Trifunović), kod koga se potencira njegov specifičan izgovor koji otkriva ruralno, seosko poreklo, zatim nedostatak manira, neobrazovanost, usiljeni humor i brutalnost. Sve je ovo u izvesnom smislu sugerisalo „antimoderan“ karakter partizanskog pokreta, pa samim tim i socijalističkog uređenja, a to je ujedno u filmu bilo karakteristično i za simboličke nosioce nacionalističkog poretka. Na ovaj način su se i socijalistički i potonji nacionalistički režim izjednačavali u svojoj „antimodernosti“ i samim tim „zaostalosti“.

Liku majora Krsmana u simboličkom smislu suprotstavljen je lik Jele-  
ne (Ana Sofrenović), njegove simpatije, za koju se može reći da je „metafora za zapadni kapitalizam, individualizam, a protiv kolektivismata oličenog u komunističkoj ideologiji“ (Radovic, 2009: 125). Ona (bela Jeja sa Senjaka, kako je naziva jedan od likova u filmu) i njen ljubomorni polubrat (Dragan Mićanović), obučen u belu košulju i džemper, i krhkog zdravlja, predstavljaju sliku predratne buržoazije. Dominacija bele boje koja je, između ostalog, i simbol čistoće i nežnosti postavljena je nasuprot prljavim i grubim partizanima. Kritika socijalizma je neposredno oličena i u liku polubrata koji Krsmana naziva kopaoničkim banditom i seljačinom, zulukaferom, prostakom, a u jednom podužem teskobnom monologu partizane poredi sa stokom i lešinarima, pridajući im izrazito primitivne, gotovo životinjske osobine. Iako ovi negativni stereotipi nisu neposredno prikazani, već su smešteni u narativnu ravan dijaloga, kritika socijalizma je relativno jasno artikulisana, a slika očajne buržoazije to je donekle pojačala.

Socijalistički režim uspostavljen u drugoj polovini četrdesetih i nacionalistički režim s početka devedesetih u filmu kao da predstavljaju jednu simboličku celinu i kao takvi se mogu razlikovati od druge simboličke celine koju čine ugrađena predratna buržoazija i urbani antinacionalisti iz devedesetih. Moglo bi se reći da ta razlika ima kulturološki karakter, gde su „kultura, urbanost, Evropa, kosmopolitizam, Zapad, obrazovanost, maniri i civilizovanost s jedne – nekultura, ruralnost, Balkan, provincijalnost, nerazvijanost, zaostalost, neotesanost i primitivizam s druge strane“, pa „[t]ako dolazimo i do kulturnog faktora u ovoj ideji invazije: do nasrtaja primitivaca na 'kulturu' svakodnevnog urbanog života“ (Jansen, 2005: 117, 122). Ideja invazije (došljaka), koju Jansen vidi kao jednu od važnijih osobina antinacionalističkog diskursa na postjugoslovenskom prostoru, artikulisana je i u filmu *Ubistvo s predumišljajem*, i to u okviru obe vremenske ravni (invaziju su izvršili neotesani komunisti i militantni nacionalisti).

Kritičkom sagledavanju socijalizma dodata je i slika predratnog industrijalca Stavre Arandelovića (Danilo Bata Stojković), koji je predstavljen kao žrtva partizana. Za njega se u filmu kaže da je iz partizanskog ugla

bio kriv, dok iz patriotskog nije, jer „Stavra je bio antifašista, četnički nastrojen“. Ova revizionistička filmska minijatura pogađa u suštinu procesa revizije istorije u Srbiji, uklapajući se u ideološki narativ po kom se partizanskom pokretu oduzima patriotski legitimitet, pa čak i antifašistički kredibilitet, iako su se borili protiv nacističkog okupatora, dok se istovremeno četnički pokret predstavlja kao antifašistički i patriotski.<sup>121</sup> Ovako skrojena istorijska slika jasno se kretala u pravcu kritike socijalizma.

Znatno blaži kritički stav prema jugoslovenskoj socijalističkoj prošlosti može se videti u filmovima *Balkanska pravila* i *Nož*. Ovo može biti donekle iznenađujuće pošto su u oba filma nacionalistički diskursi vrlo izraženi, pa bi se moglo očekivati da će to istovremeno istaći i jaku antikomunističku notu. Međutim, nije tako bilo jer je, recimo, u *Balkanskim pravilima* slika jugoslovenskog socijalizma krajnje svedena i gradi se kroz sukobe hrvatske i srpske struje u službi bezbednosti. Na ovaj način sugerise se nepoverenje i netrpeljivost među narodima koji su činili Jugoslaviju, što je, samim tim, direktno uticalo na eroziju temelja na kojima je počivala. Jugoslovenska prošlost se ovim putem prikazuje kao jedna vrsta iluzije jer je tokom većeg dela svog postojanja već unapred bila osuđena na propast. Donekle sličan motiv prisutan je i u filmu *Nož* pošto je istaknuto kako su u socijalističkoj Jugoslaviji međunacionalne tenzije stalno postojale (u ovom slučaju između Muslimana i Srba). Film međunacionalnu netrpeljivost i mržnju tretira kao jednu vrstu zatvorenog kruga, koje su tokom trajanja socijalističke Jugoslavije samo bile skrajnute, ali ne i ukinute, da bi sa raspadom zemlje mržnja i netrpeljivosti ponovo eskalirale, čime se krug ujedno zatvorio.

Najblaža kritika jugoslovenskog socijalizma, snažno obojena ironijom i satikom, može se videti u hrvatskom filmu *Maršal*, koji se ne bavi socijalističkom prošlošću direktno, već posredno gradi sliku te prošlosti. Psihički bolesnik na malom dalmatinskom ostrvu umišlja da je Josip Broz lično i počinje da se ponaša kao on, uglavnom reprodukujući poznate Titove replike. Ljudima se čini da je to u stvari Titov duh, a stari partizani to iskorišćavaju kako bi (ponovo) došli na vlast. Na ovaj način, Tito je metaforično predstavljen kao jedna vrsta marionete i prazne ideološke ljuštore kojom su drugi upravljali, što je bio ne tako redak kritički motiv, kako nakon njegove smrti tako i nakon „smrti“ socijalističke Jugoslavije.

Istovremeno, koristeći komunističku ikonografiju, film pokušava da izgradi jednu, čini se, krajnje ironičnu sliku socijalizma. U tom smislu, u

---

121 Jedan od osnovnih ciljeva revidiranja istorije u Srbiji još od druge polovine 1980-ih godina jeste prikazivanje četničkog pokreta kao antifašističkog, pri čemu je sam četnički pokret „neuporedivo najfrekventniji objekat istorijskog revizionizma u Srbiji [...] već blizu tri decenije...“ (Bešlin, 2013: 86).

filmu se socijalizam svodi na okamenjene parole i simbole, isprazne političke rituale, kao i na vladavinu starih i izlupelih partizana. Parole koje se u filmu često čuju uglavnom su integrisane u filmske dijaloge koje likovi ponavljaju mehanički, čime se naglašava njihov izveštačen karakter, što bi se posredno moglo odnositi i na artifičijelnost sistema u kojem su se učestalo koristile.<sup>122</sup> Ova izražena ironičnost dopunjena je različitim simboličkim sredstvima kao što su jugoslovenske ili crvene komunističke zastave, petokrake, Titove biste, srpovi i čekići i sl., koje dominiraju u filmskim scenama čineći tako svojevrsan dekor. Drugi nivo konstrukcije socijalističke prošlosti počiva na slici starih i onemoćalih partizana, koji se žale na promaju, bolove u leđima, reumu i slabe bešike. Socijalizam je tako kroz likove bivših partizanskih boraca prikazan kao jedan prevaziđen, anahron i gerontokratski sistem.

Film takođe ukazuje i na ne tako retku praksu komercijalizacije ideoloških simbola jugoslovenskog socijalizma, kroz scene u kojima tranzicioni kapitalista (Ivo Gregurević), inače ubeđeni antititoista, uočava turistički i komercijalni potencijal u ponovnom buđenju titoizma i nostalgije za socijalizmom kod ostarelih partizana.<sup>123</sup> Načelno gledano, osim čisto ekonomske računice, komercijalizacija socijalističkih simbola može biti oblik posredne borbe kapitalističkog sistema protiv eventualnih alternativa. Iako je socijalizam „mrtav“, njegovi ideološki potencijali moraju biti dodatno neutralisani, a jedan od načina je kroz njegovo porobljavanje, odnosno pretvaranje u robu.

Relativno blaga ironična kritika može se videti i u ostvarenju *Tito i ja*. Slika socijalizma u ovom filmu se gradi na dva nivoa, preko pojedinačnih filmskih likova i preko lika Josipa Broza Tita. Kada je u pitanju prvi nivo, u jednoj komičnoj atmosferi filmski likovi kroz sarkastične komentare opisuju socijalizam. Kao primer mogu se pomenuti scene u kojima deda glavnog junaka (Rade Marković) najpre Tita naziva Neronom, a zatim kaže: „Nadam se da će gospodin Broz posetiti i naš kraj. Pa računam, stalno se druži sa kraljevima i carevima, možda će i on postati gospodin.“

122 Ovakva vrsta kritike se može sagledati u okviru viđenja socijalističke Jugoslavije kao „veštačke tvorevine“, što je bilo rasprostranjeno gledište u hrvatskoj postjugoslovenskoj historiografiji (prema Kuljić, 2002: 456), pa i u javnom diskursu uopšte. Isto tako, pomenutu sintagmu u „srbijanskoj sredini uveli su nacionalni intelektualci tokom osamdesetih, u doba nacionalnog 'buđenja'“, a ona se raširila i u okvirima svakodnevnih životnih praksi u narednim periodima (Spasić, 2003: 111).

123 Treba imati u vidu da „[k]apitalizam ne odbacuje onu nostalgiju za socijalizmom koja se može komercijalizovati. Simboli nostalgije su katkad potrošna dobra koja se mogu prodati. Reč je o izobličenoj normalizaciji prošlosti nakon kapitalističke reciklaže. Premda i reciklirani Tito ima politički smisao, ipak se kao komercijalni brend lakše obesmišljava, lišava izvornog smisla, kastrira i kontroliše. Ne čudi što i antikomunisti prodaju titostalgične suvenire jer im to donosi dobit“ (Kuljić, 2011: 151–152).

Osim ovoga, može se spomenuti i lik vaspitača, druga Raje (Lazar Ristovski), koji bi takođe mogao predstavljati izvesno sredstvo ironičnog oslikavanja socijalizma, jer je karikaturalno prikazan kao rigidni i paranoični komunista koga, zbog njegovog rada sa decom, u stopu prate dva tajna agenta. Tako se filmom sugerše da su socijalizam oličavali kruti ideolozi koji su besomučno indoktrinirali mlade naraštaje (uz podjednako nefleksibilne učitelje), kao i agenti DB-a koji su sve to nadzirali.

Što se tiče Titovog lika, njegove filmske manifestacije su dokumentarnog i igranog karaktera. „Dokumentarni Tito“ je najčešće prikazivan u arhivskim crno-belim snimcima prilikom specifičnih rituala vezanih za jugoslovenski socijalizam (nošenje štafete, posete afričkim zemljama, susreti sa pionirima), dok se u pozadini uvek čuju latinoamerički ritmovi. Može se pretpostaviti da se na ovaj način rigidnost komunističke ideologije, oličena u propisanim političkim ritualima, u velikoj meri ublažavala, čime su se ujedno i sami rituali predstavljali kao jedna vrsta karnevala za zabavu stanovništva. Za razliku od toga, Nevena Daković smatra da ove scene imaju znatnu kritičku težinu: „[ž]ivahna i živopisna muzika sugerše da je jugoslovenski socijalizam vrsta političke maskarade u kojoj vladajuća elita bezumno uživa. Hibridizacija originalnog dokumentarnog materijala i muzike oneobičenih i začudnih ritmova i aranžmana dvostruke je implikacije. Naglašava sličnosti Tita i latinoameričkih diktatora i između Jugoslavije i 'banana republika' Južne Amerike“ (Daković, 2008: 90).

„Filmski Tito“ (Vojislav Brajović) u većini scena pojavljuje se u belom maršalskom odelu, vidno ofarbane kose i naizgled preplanuo. Ovako skrojen lik Tita ima izražene ironične konotacije i ne podseća na ratnika, revolucionara ili državnika već na bonvivana, čime se, osim podrugljive slike samog Tita, u izvesnoj meri pravi i ironičan otklon prema socijalističkom poretku čiji je on bio simbol. Pavle Levi navodi da film „uspešno parodira kult Josipa Broza Tita, a da pritom *ne zapada* u vulgarnu antikomunističku i nacionalističku retoriku koja je u to doba već preovlađivala“ (Levi: 2009: 168).

## 5. ... i delimične nostalgije

Kritika socijalizma donekle je prisutna i u filmu *Lepa sela lepo gore*, s tom razlikom što je dopunjena i izvesnom dozom nostalgije. Kada je u pitanju kritička perspektiva, važnu ulogu igra tunnel koji se može sagledati kao jedna vrsta metafore za samu Jugoslaviju, odnosno za onaj segment ove kompleksne državne tvorevine koji se odnosio na međunacionalne odnose. U izvesnom smilu, film sugerše kako ovi odnosi nikada nisu bili „bratski“, već su samo čekali da eksplodiraju i prerastu u otvoreni sukob,



pri čemu je tunel simbolično mesto na kojem se ta eksplozija koncentrisala.<sup>124</sup> Treba, ipak, napomenuti da reditelju ovog filma nije bila namera da kritikuje Titovu eru (i to je po njegovom sopstvenom mišljenju jedna od čestih pogrešnih interpretacija filma) pošto je smatrao da je komunistički period bio jedini period kada su ljudi u ovom delu Balkana živeli u miru (cit. pr. Radovic, 2009: 151).

Ovakav rediteljev stav u filmu je oličen u scenama iz jugoslovenske socijalističke prošlosti, koje su koncipirane kao flešbekovi glavnog junaka. Stiće se utisak da ove scene ističu izvesnu nostalgiju, jer uglavnom oslikavaju neke komične i gotovo idilične momente koje proživljavaju likovi različitih nacionalnosti. U tim scenama su uvek potencirana srpsko-muslimanska prijateljstva – Milan (Dragan Bjelogrić) i Halil (Nikola Pejaković) su nerazdvojni drugovi još od malih nogu, a Slobo (Petar Božović) i Nazim (Dragan Zarić) su kumovi. Ako se ima u vidu da „[v]eličanjem prošlosti nostalgija kritikuje sadašnjost i time rečitije govori o tome šta sad ne valja nego šta je nekad valjalo“ (Velikonja: 2010: 33), onda se čini da navedeni delovi filma imaju nostalgičan karakter, prevashodno zbog toga što se kroz prikazivanje međunacionalne tolerancije i mirnog suživota različitih nacija u socijalističkoj Jugoslaviji kritikuju potpuno suprotne pojave nacionalističke isključivosti i mržnje na postjugoslovenskom prostoru. Pored ovoga, izvesna nostalgija za socijalizmom se takođe može primetiti i u različitim reminiscencijama u okviru popularne kulture (kao npr. kada srpski vojnici zatočeni u tunelu recituju reklamu za koka-kolu na slovenačkom).

Znatno nostalgичniji odnos prema socijalizmu može se videti i u makedonskom filmu *Pre kiše*. Mada je u pitanju samo jedna scena, ona sadrži dosta izražene pozitivne konotacije. Naime, glavni junak Aleksandar Kirkov (Rade Šerbedžija), stigavši posle dužeg odsustva u zavičaj, preturajući po torbi najpre nalazi staro izdanje dnevnih novina *Nova Makedonija* sa Titovom slikom na naslovnoj strani, a zatim i cigarete *Drina*. Pali cigaretu, a u pozadini počinje pesma *Sanjam* benda „Indexi“. Junak zapravo pali cigaretu kako bi na trenutak predahnuo od nacionalističkog ludila u koje je nenadano upao, a čitava scena sadrži snažne simbole jugoslovenskog socijalizma (Titova slika u novinama, poznate cigarete koje su se proizvodile u Jugoslaviji i još poznatiji jugoslovenski rok-bend<sup>125</sup>).

124 Može se reći da „[v]ršeci ulogu centralne metafore u filmu, tunel tako funkcioniše kao neka vrsta crne rupe u koju je za vreme komunističke Jugoslavije potiskivano sve što je moralo biti uklonjeno s površine društveno-političke stvarnosti kako bi zemlja očuvala privid solidarnosti među svojim narodima i narodnostima“ (Levi, 2009: 211–212).

125 Pesma koja se čuje u filmu može se sagledati i kao „naglašavanje filmskog žaljenja za onim što nikad više neće biti isto, pošto u tom momentu pesma *Sanjam* [...] priziva lepotu mašte i propuštenih prilika u ljubavi i životu. Zaboravljeni simbolički otac nestale

Socijalistička prošlost je na ovaj način prikazana kao „vreme normalnosti“, a to je dodatno naglašeno i saznanjem da je glavni lik, inače Makedonac, u socijalističkoj Jugoslaviji bio emotivno blizak sa Albankom, što je sa raspadom te zemlje postalo potpuno nemoguće. Na ovaj način, „normalnost“ socijalizma ogleda se ne samo u umirujućem efektu svakodnevnih praksi već i u tretiranju multietničnosti i nacionalne jednakosti kao samorazumljivih i uobičajenih pojava. Na ovaj način, slično kao i u filmu *Lepa sela lepo gore*, nostalgija je poslužila kao sredstvo kritike „sadašnjih“ okolnosti koje je prevashodno karakterisala nacionalistička netrpeljivost.

Na nešto specifičniji način jugoslovenskim socijalističkim razdobljem bavio se i slovenački film *Autsajder*. Specifičnost ovog filma se ogleda u tome što je socijalizam prevashodno sagledan iz perspektive omladinske potkulture pankera, i koji je prema pojedinim mišljenjima „sa blagom nostalgijom spojio rođenje slovenačkog pankera i smrt maršala Tita 1980. godine“ (Trušnovc, 2008: 295). Pankeri su u filmu, takođe, prikazani kao jedna vrsta normalnosti, ali nasuprot njoj nije postavljena samo „ne-normalnost“ međunacionalne mržnje i isključivosti (bar ne u većoj meri) nego i krutost komunističke ideologije. Srednjoškolca Seada Mulahasanovića (Davor Janjić), koji je u Sloveniju došao posle brojnih putešestvija po Jugoslaviji sa ocem oficirom, jedino pankeri uspevaju da integrišu u društvo, dok su vršnjaci bili opterećeni nacionalnim stereotipima i predrasudama, a nastavnici ideološkom ispravnošću.

Potkultura pankera se ovako predstavlja kao svojevrsan društveno integrativni faktor, iako su se, generalno gledano, pankeri javili pre svega kao kontrakulturna grupacija. Kao takvi, oni su i u samoj socijalističkoj Jugoslaviji dizali popriličnu moralnu paniku i često bili osuđivani zbog „nedoličnog ponašanja“, uz zabrane njihovih koncerata (Velikonja, 2010: 146). S druge strane, prikazivanjem razvijene potkulture pankera (bendovi, mesta za izlaske), Slovenija je, a donekle i Jugoslavija, prikazana kao relativno napredna u kulturološkom pogledu, s obzirom na to da je poznavala, pa samim tim i pratila zapadne potkulturne trendove.<sup>126</sup>

---

zajedničke slovenske države je tu samo kratko, dok fotograf Kirkov poseže za crvenim paklom *Drine* i pali ono što će biti njegova poslednja cigareta“ (Longinović, 2005: 39).

126 Iako je radnja filma fokusirana na period s kraja 1970-ih i početka 1980-ih, može se reći da je u socijalističkoj Jugoslaviji trend usvajanja zapadnih kulturnih i potkulturnih praksi započeo znatno ranije. Presudan momenat je bio raskid sa SSSR-om, što je zemlju približilo Zapadu, i samim tim otvorilo vrata različitim kulturološkim tendencijama. Drugim rečima, „[s]likovito rečeno, 'ne' Staljinu bilo je 'da' mnogim realnostima zapadnog sveta, od slobode putovanja do rokenrola, najčešće nedostupnim ljudima iza 'gvozdene zavesе'. Po raskidu sa SSSR-om usledilo je okretanje Zapadu i dobijanje značajne ekonomske, tehničke i vojne pomoći“ (Vučetić, 2012: 56), ali je takođe omogućilo i lakši prodor zapadne popularne kulture.

## 6. Ideološko oblikovanje filmske prošlosti

Imajući u vidu sve pomenuto, može se reći da je slika prošlosti u filmovima na postjugoslovenskom prostoru bila znatno bliža kritičkom nego nostalgичnom viđenju socijalizma, što je istovremeno odgovaralo i opštim procesima prevladavanja prošlosti na tom području.<sup>127</sup> Stoga treba imati u vidu da „[s]avremenom poimanju novog historijskog početka nameće ton novi antikomunistički konformizam, kao ključni idejnopolički segment izmenjene epohalne svesti. Danas se npr. svi novi antikomunisti slažu oko toga da opisu prošlosti najbolje odgovara tragični ton. Izmena identiteta iziskuje kao osnovu nepopustljivo uverenje da socijalistička prošlost zaslužuje samo zgražavanje“ (Kuljić, 2002: 60).

Uopšteno posmatrano, intenzitet filmske kritike socijalizma je varirao, pa se može reći da je izrazito negativna kritika bila prisutna samo u jednom filmu, dok je kod ostalih ostvarenja ona bila srednjeg ili relativno blagog intenziteta. U svega par filmova provejava i jedna nostalgичna nota za socijalizmom.

Najizrazitija kritika jugoslovenskog socijalizma mogla se videti u hrvatskom filmu *Četverored*, koji kao takav odlazi u antikomunističke krajnosti, pokazujući kako se preko antikomunizma „rasterećuju domaće kvislinške i fašističke struje iz prošlosti i predstavljaju kao patriotske i anti-totalitarne“ (Kuljić, 2002: 443). Izraziti antikomunizam u filmu *Četverored* delimično proizilazi i iz činjenice da su „zločini počinjeni od partizanske vojske te *Bleiburg* kao mjesto sjećanja na te zločine izbrisani [...] iz kolektivnog sjećanja za vrijeme SFR Jugoslavije, a *Bleiburg* je postao svojevrsna tabu-tema, pa se tamo svake godine okupljala samo hrvatska emigracija“ (Banjeglav, 2012: 106). Kada se urušio sistem koji je potiskivao sećanja na Blajburg, ona su isplivala na površinu pa su iz toga verovatno proizašle isključivosti karakteristične za pomenuti film. Međutim, historijska perspektiva u filmu je bila i pod jednom vrstom ideološkog diktata jer „Tuđmanov režim je uveo novu istoriju koja je minimalizovala ustaške zločine. Međunarodna komisija osnovana s ciljem da nadgleda nove programe istorije u hrvatskim srednjim školama zaključila je da su u novim udžbenicima minimalizovani ustaški zločini tokom Drugog svetskog rata (logor Jasenovac se jedva pominje), dok je preuveličan broj žrtava komunističke represije i

127 Premda je kritika jugoslovenske socijalističke prošlosti bila znatno izraženija nego nostalgija za njom, Jurica Pavičić navodi da su u odnosu na druge postsocijalističke zemlje, u kinematografijama postjugoslovenske regije ipak bili manje zastupljeni revizionistički filmovi. Po njemu, osnovni razlozi za to su postojanje duge tradicije filmova u jugoslovenskoj kinematografiji o tamnim stranama socijalizma i dramatična savremena zbivanja koja su u potpunosti potisnula interesovanje filmskih autora za prošlost (Pavičić, 2011: 100).

zločina koje su nad Hrvatima počinili četnici“ (Perica, 2006: 144). Film se kreće upravo ovom ideološkom linijom.

Većina ostalih filmova iz ove bivše jugoslovenske republike takođe je izrazito kritična, mada u nešto manjoj meri od prethodnog. Među filmovima snimljenim u Srbiji po kritici je prednjačio film *Podzemlje*, u kom je antikomunizam bio umotan u alegoriju, dok je u ostalim ostvarenjima prisutna umerena ili blaga kritika.

Sumarno posmatrajući, osnovni motivi koji su u analiziranim filmovima uokviravali kritičku sliku socijalizma podrazumevali su brutalnost, rigidnost, netolerantnost i represivnost. Na ovaj način, posredno se isticao i viktimizacijski motiv, koji je bio rezervisan za one koji su prikazani kao žrtve samog sistema. Uz pomenuto, socijalizam je često predstavljan kao iluzija, varka i zabluda, odnosno kao veštačka i anahrona tvorevina.

Treba pomenuti i lik Josipa Broza Tita koji je bio centralni simbol jugoslovenskog socijalizma. Odnos prema njemu je bio kritičan, ali bez upadanja u preterivanja i isključivosti, i uz pravljenje jedne ironične i šaljive distance.<sup>128</sup> Mada, moglo bi se reći da ima elemenata i onoga što Velikonja naziva satiričnom nostalgijom, koja je mladalački razigrana, ironična, namerno eklektična ili hibridna, žestoka, bogohulna i ravnodušna prema starim kanonima (Velikonja, 2010: 34). Isto tako, filmovi u kojima se pojavljuje lik Tita nisu nostalgični za njim (tj. nisu titostalgični), ali je u njima prisutan tzv. simptom depolitizacije, koji je deo titostalgičnog diskursa, a podrazumeva prekidanje veza Brozovog lika sa politikom, čime se i on sam ne sagledava kao politička ličnost (Velikonja, 2010: 21).

Kada je u pitanju nostalgija, mora se napomenuti da je u svom „kласičnom obliku“ (čežnja i seta za prošlošću) jedino donekle bila prisutna u makedonskom filmu *Pre kiše*. Iako scene koje oblikuju izrazito nostalgično sećanje na socijalizam u ovom ostvarenju traju vrlo kratko (u odnosu na dužinu trajanja samog filma) one, ipak, odgovaraju činjenici da jugonostalgija u Makedoniji nije imala subverzivan karakter kao, na primer, u Hrvatskoj.<sup>129</sup> Isto tako, pozitivan stav prema Jugoslaviji može

---

128 Zbog toga preterano deluje jedna ocena po kojoj su „(r)editelji V. Brešan i G. Marković [...] Tita karikirali, ironizirali i demonizovali u filmovima *Maršal* i *Tito i ja*“ (Kuljić, 2011: 132). Ironije je svakako bilo, pa donekle i karikature, ali o demonizaciji Titovog lika se teško može govoriti.

129 Subverzivnost jugonostalgije u Hrvatskoj ogledala se u tome što je „svako žaljenje za onim prije 1990. godine bilo proglašeno jugonostalgičnim, naklonjenošću jugokomunizmu, a svi su takvi bili proglašavani u stilu retorike tadašnjeg predsjednika ostacima *jugokomunističkog sustava* ili *jugosrpskog stanja* i to u skoro svakom njegovom govoru“ (Baković, 2008). Slično tome, i Stef Jansen navodi da je najveći greh za koji je neko mogao da vas optuži u nezavisnoj Hrvatskoj bio upravo greh „jugonostalgije“ (Jansen, 2005: 27).

se protumačiti i činjenicom da su Makedonci u ovoj državi dobili svoju naciju, ali i da su istovremeno bili zaštićeni od drugih nacija sa kojima su nakon raspada Jugoslavije imali dosta problema.

Donekle nostalgično viđenje socijalizma dato je i u slovenačkom filmu *Autsajder*, koji se zbog toga što ga „obuzima diskretna jugonostalgija“ (Trušnovec, 2008: 295), teško uklapa u zvanično slovenačko antijugoslovenstvo koje je svesrdno negovano posle „mračnih decenija komunizma“ (Velikonja, 2010: 8).<sup>130</sup> Treba, ipak, imati u vidu da je ovakva situacija bila bar do potpisivanja Dejtonskog sporazuma 1995. godine, jer je do tada preovladavao strah od obnove Jugoslavije (Kuljić, 2011: 74). Kako je film *Autsajder* nastao u drugoj polovini 1990-ih, u njemu se tako može uočiti jedan relaksiraniji stav prema jugoslovenskoj socijalističkoj prošlosti, koji je verovatno bio karakterističan i za samo slovenačko društvo. Osim toga, ovakvom tretmanu prošlosti verovatno je u određenoj meri doprinela i relativno brza društveno-ekonomska konsolidacija slovenačke države, koja nije uslovlila potrebu za izrazitijim i dugotrajnijim revidiranjem istorije kao jednom vrstom kompenzacije za tegobnu sadašnjicu.

Nostalgična nota suptilno je naglašena u filmu *Lepa sela lepo gore*, pri čemu ima karakter onoga što je Svetlana Bojm nazvala refleksivnom nostalgijom, koja je između ostalog ironična i šaljiva i ne teži aktivnoj rekonstrukciji prošlosti kao restaurativna nostalgija (Bojm, 2005: 99). U suštini, moglo bi se reći da je centralni motiv nostalgično motivisanih sagledavanja socijalizma bio „normalnost“, a jugoslovenska socijalistička prošlost je na taj način predstavljala tzv. „otisak normalnosti“.<sup>131</sup>

Sve u svemu, može se reći da je ovakva slika prošlosti uglavnom bila u skladu sa društvenom situacijom koja je karakterisala države na postjugoslovenskom prostoru. Tako, gde su procesi revizije istorije bili najizraženiji preovlađivala je i revizionistička kinematografija. Pritom, sva ostvarenja koja su se „kretala“ linijom istorijskog revizionizma uglavnom su odlikovale dve tendencije koje su bile specifične i za sam istorijski revizionizam na postjugoslovenskom prostoru, a to su: „umanjivanje istorijskog značaja pa čak i potpuna kriminalizacija socijalističke prošlosti i jugoslovenskog iskustva, odnosno ulepšavanje restauracijskog ideala kojem se treba vratiti, kako u pogledu sistema tako i u pogledu državnog okvira. Crvena nit tog istorijskog revizionizma su antikomunizam i antijugoslovenstvo, a

---

130 Velikonja ovu sintagmu koristi da pokaže kako se u javnom diskursu neposredna prošlost najčešće sagledavala.

131 Pomenutu sintagmu koristi Ivana Spasić da opiše način na koji su ispitanici u Srbiji u jednom istraživanju s početka 2000-ih opisali život u socijalističkoj Jugoslaviji, koji je za njih predstavljao jednu vrstu obrasca za ono što bi se moglo nazvati normalnim životom (Spasić, 2003: 100–105).

mera revizionističke dubioze srazmerna je umišljenoj 'šteti' koju je 'nacija' (a sve češće se pominje i klasa: 'građanski sloj', 'društvena elita', čak i – 'bolji deo društva') pretrpela pod 'komunističkim terorom' u toj 'tamnici naroda'" (Milošević, 2013: 23).

Odnos prema socijalizmu predstavlja jedan aspekt filmskog tretmana prošlosti na postjugoslovenskom prostoru. Osim odnosa prema jugoslovenskom socijalizmu, može se posmatrati i kako se jedan broj filmova odnosio prema istoriji kao opštem procesu. U pitanju su uglavnom bili filmovi koji su imali kompleksnije strukturiranu fabulu, više vremenskih nivoa, kao i narativnih celina. Istoriji tako predstavljenoj kao proces, dužeg ili kraćeg trajanja, film pokušava dati određeni smisao, koji je obično saobražen interesima nosilaca moći u društvu u kom je film nastao. U tom smislu, Dina Jordanova smatra da se u kinematografijama jugoistoka Evrope sama istorija tretira kao nešto što se trpi, što se proživljava, kao proces u kome čovek nema uticaja već je podvrgnut moći spoljašnjih sila (Jordanova, 2007: 22).

Ovakvo, donekle fatalističko, poimanje istorijskog bilo je posebno izraženo u ostvarenjima snimljenim u Srbiji. Filmovi *Nož*, *Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore*<sup>132</sup> tipični su primeri sagledavanja istorije kao procesa relativno dugog trajanja, kojoj je čovek izložen i nema nikakvog uticaja, niti može da se izvuče iz njenog toka. Možda bi se moglo reći da se prošlost u ovim filmovima poima sa velikim P, ali ne u smislu njene monumentalizacije (kako je to objašnjavao Niče), već u smislu usuda kojem se ne može nikako pobeći, i koji zapravo predstavlja jednu vrstu začaranog kruga. Krug je zapravo simbol kretanja (odnosno mirovanja, pošto se ne događa nikakav napredak, već se uvek vraća na staro) u ovim filmovima: *Lepa sela lepo gore* počinju i završavaju se scenama otvaranja famoznog tunela koji ujedno predstavlja katalizator niza dramatičnih događaja iz kojih glavni junaci nikako neće moći da se izvuku; *Podzemlje* počinje i završava se ratom (Drugi svetski rat i jugoslovenski ratovi), pri čemu je i između toga takođe rat (Hladni rat), koji kao takav predstavlja istorijski proces po sebi i jednu vrstu permanentnog stanja; isto tako početak i kraj filma *Nož* jeste rat koji snažno boji živote protagonista, preplićući njihove sudbine.

Opisani primeri podjednako upućuju na jedno fatalističko, ali i ciklističko poimanje prošlosti, kao nečega što se uvek vraća u svojoj određenoj formi, ali i nešto od čega se nikako ne može pobeći. Fatalizam se ogleda i u činjenici da akteri ne mogu da se izvuku iz tog cikličnog ponavljanja i da

---

132 Nevena Daković smatra da filmovi *Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore* pripadaju kategoriji tzv. istorijske metafikcije, koju odlikuje samorefleksivnost, teorijska samosvest o istoriji i fikciji kao ljudskim konstruktima, preispitivanje i prerada prošlosti, sumnja u postojanje istorije i istine (Daković, 2008: 71).

zbog toga trpe posledice kretanja istorije na koju ne mogu imati uticaja. Na ovaj način se sugerije da su određeni događaji neizbežni, što samim tim znači da se ne može pokretati pitanje odgovornosti za njih. Isto tako, ovim putem se izbegava razmatranje dubljih, strukturnih uzroka, čime se iz vida gubi šira slika, već se ide linijom manjeg otpora i jednostavno se sve tumači večnim vraćanjem istog. Uz sve to, fatalistička perspektiva u velikoj meri naturalizuje izvesne procese i događaje, odnosno prikazuje ih kao prirodne i podrazumevajuće, pa tako njihovo kritičko promišljanje čini suvišnim.

Uz pomenute filmove, ostvarenja kao što su *Ubistvo s predumišljajem*, *Balkanska pravila*, *Rane*, *Pre kiše* i donekle *Krhotine* baziraju se na specifičnoj vremenskoj strukturi koja „počiva na poređenju nekoliko vremenskih perioda koji zajedno govore o sadašnjosti koja nalazi koren u raznovrsnoj, skoro bezvremenoj prošlosti“ (Daković, 2008: 72). Ovako koncipirana prošlost ima u velikoj meri mitske karaktersitike koje joj daje upravo pomenuta bezvremenost, jer na taj način istorijsko vreme postaje nadistorijsko, odnosno mitsko. Mitološka ravan na ovaj način takođe može apstrahovati racionalne uzroke koji su doveli do određenih posledica u sadašnjosti, smeštajući ih tako u sferu iracionalnog.

## V. Slika rata na filmu

Pored raširenosti nacionalističke ideologije i naglašenog preispitivanja prošlosti, rat je bio još jedna od ključnih karakteristika postjugoslovenskog prostora. Šire posmatrano, veza između rata i filma na ovom području bila je relativno dugotrajna i u pojedinim istorijskim periodima vrlo intenzivna. Ovde se pre svega misli na period postojanja socijalističke Jugoslavije gde je ratni film bio jedan od najzastupljenijih kinematografskih žanrova, dok je posebna vrsta ratnog filma – partizanski film, bio jedna vrsta kulturološkog fenomena. Sa raspadom ove zemlje promenila se i percepcija samog rata, koji više nije bio za sve deo slavne prošlosti, već i teskobne sadašnjosti. Filmska produkcija nije ostala imuna na ratna zbivanja, jer su se uporedo sa ratnim sukobima pojavljivali i filmovi koji su ih na različite načine tematizovali.<sup>133</sup>

Ipak, status ratnog filma na postjugoslovenskom prostoru bio je donekle ambivalentan. S jedne strane postoje mišljenja da se uprkos relativnoj zastupljenosti ratne tematike tokom 1990-ih zapravo manji broj snimljenih filmova uklapao u kategoriju ratnog filma u užem smislu (koju čine borbeni i akcioni filmovi), jer je većinu ostvarenja karakterisao snažan dramski karakter, a fabula je najčešće bila centrirana oko prikazivanja stradanja civila, trauma ratnih povratnika i njihovog teškog prilagođavanja civilnom životu (Levi, 2009: 166). Slično ovome, filmski teoretičar Nikica Gilić smatra da se konkretno hrvatski ratni film 1990-ih nikada nije nametnuo kao žanr (Gilić, 2010: 150).

Za razliku od ovoga, u određenom broju slučajeva ratni film 1990-ih poiman je kao nova vrsta i kao takav nazivan je *neoratnim* (Daković, 2008).

<sup>133</sup> Nevena Daković navodi da su se igrani filmovi o sukobima na prostoru nekadašnje Jugoslavije pojavili sa zanemarljivim zakašnjenjem u odnosu na realna zbivanja (Daković, 2008: 101).



Pomenuta kovanica bi trebalo da upućuje na to da su ova ostvarenja preispitivala ratne sukobe drugačije od svojih stilskih i žanrovskih prethodnika, partizanskih filmova. Nevena Daković tako smatra da se ovaj naziv može koristiti kako u svetskom kontekstu, gde bi podrazumevao ostvarenja nastala od šezdesetih godina XX veka koja su tematizovala vijetnamski sukob i Drugi svetski rat uz naglašenu kritičku intonaciju, tako i u postjugoslovenskom kontekstu gde bi se odnosio na ostvarenja utemeljena na „saobraženom iskustvu *partizanskih vesterna* savremenim traumama urbicida, siromaštva i izolacije“ (Daković, 2008: 95–96).

Ono što u ovakvom određenju može stvoriti izvesnu nedoumicu jeste činjenica da i filmovi kritični prema ratu mogu takođe spadati u žanr klasičnih ratnih filmova. Jedno od enciklopedijskih određenja ratnih filmova naglašava da oni mogu biti i antiratni i proratni, pri čemu se precizira da je ratni film onaj koji je zasnovan na fikcionalnoj ili činjeničnoj priči o stvarnom istorijskom ratu i najveći deo njegovog vremena odlazi na vođenje tog rata, planiranje i samu borbu. Iz ovog određenja se isključuju filmovi o dešavanjima kod kuće, zatim oni koji koriste rat kao pozadinu, kao i filmovi o vojnim logorima, vojnoj obuci i biografski filmovi koji ne sadrže scene borbe (Basinger, 2006: 337–338).

Imajući navedeno u vidu, u kategoriju ratnih filmova bi spadalo jako malo ostvarenja sa postjugoslovenskog prostora, jer čak i kod onih filmova kod kojih se ustalio epitet ratni, klasične scene borbe i akcije ne zauzimaju previše veliki prostor na njihovoj filmskoj traci.<sup>134</sup> Iz toga dalje proizilazi da to nisu tipični ratni filmovi (ili kao što je ranije naglašeno, nisu ratni filmovi u užem smislu), pa bi možda donekle i bio opravdan naziv neoratni. Ipak, u cilju izbegavanja bilo kakvih nedoumica, ovde neće biti reči o ratnim filmovima kao takvim, već pre svega o filmovima koji su na različite načine konstruisali sliku rata.

## 1. Okvir filmske slike rata na postjugoslovenskom prostoru

Prilikom posmatranja načina na koji su izabrani filmovi konstruisali sliku rata posebno će se obratiti pažnja na nekoliko, čini se, ključnih aspekata. Ono sa čime se prvo dolazi u kontakt i što je na neki način

<sup>134</sup> Ipak, ne bi trebalo izgubiti iz vida ni tvrdnju da „pravi *ratni film* ne mora nužno prikazivati ratovanje ili kakvu bitku jer, od časa kada je filmski medij mogao da iznenadi publiku (u tehničkom ili psihološkom smislu), *de facto* je postao jedno od mogućih oružja“ (Virilio, 2003: 16). Iako se ova tvrdnja francuskog teoretičara Pola Virilija (Paul Virilio) odnosi prevashodno na perceptivno polje, ratni film svakako može biti relativno moćno sredstvo (pa samim tim i vrsta oružja), posebno u propagandnim okvirima koji su sastavni deo svakog ratnog sukoba.

primaran aspekt kada se posmatraju i analiziraju ratni filmovi jeste slika samog rata, odnosno vizuelna sfera koja se odnosi na denotativnu ravan te slike. Iako ovaj nivo posmatranja podrazumeva uglavnom deskriptivnu analizu, ne treba ga shvatiti manje važnim jer, kako Stjuart Hol naglašava: „to ne znači da je denotativno ili 'bukvalno' značenje izvan ideologije. Zapravo, mogli bismo da kažemo da je njegova ideološka vrednost snažno *fiksirana* – pošto je postao toliko univerzalan i 'prirodan'“ (Hol, 2008: 281). Upravo razmatranje načina na koji je određeni ratni sukob predstavljen, posebno kada se koriste one filmske tehnike i postupci koje je Daglas Kelner pominjao govoreći o filmskoj ideologiji, može biti dobar orijentir u pravcu detektovanja ne samo ideoloških sadržaja koji se mogu čitati iz filmske slike rata nego i same ideološke vizure iz koje je određeni ratni sukob filmski predstavljen.

Tako ekranizacija određenog ratnog sukoba u formi raskošnog filmskog spektakla sa masovnim scenama borbi i specijalnim efektima vrlo često služi veličanju tog istog sukoba i samim tim doprinosi njegovom „negovanju“ i čuvanju u kolektivnom pamćenju kao posebnog mesta sećanja.<sup>135</sup> Glorifikacija rata isključivo putem ratnog spektakla svakako nije jedina, pa čak ni dominantna forma njegove filmske ekranizacije, što znači da filmska slika rata ne mora biti monumentalna u ničeovskom smislu,<sup>136</sup> već se može graditi i iz perspektive traumatizovanih učesnika. Ovakav način predstavljanja ratnog sukoba uglavnom je karakterističan za antiratne filmove, odnosno filmove koji rat na određeni način kritički preispituju. Okosnicu ovakvih ostvarenja najčešće čine ratom traumatizovani pojedinci, kroz čiju vizuru se kritički sagledava i sam rat. Šire posmatrano, može se reći da ratna trauma ni u medicinskim ni u društvenim naukama nije poslužila „kao okosnica za mogućnost kritike samog rata i društvenih okvira u kojima se on događa. Štaviše, psihologizovanje ratne traume

---

135 Prethodno pomenuti partizanski filmovi mogu biti sasvim dobar primer za ovu tvrdnju, a među tim ostvarenjima posebno se mogu istaći tzv. filmovane ofanzive. Više o ovoj vrsti partizanskih filmova i ideološkom značaju koji su imale može se videti u Zvijer, 2011.

136 Misli se na Ničeov koncept monumentalne istorije koji podrazumeva „[d]a veliki trenuci pojedinaca čine neki lanac, da se u njima kroz milenijume povezuje neki planinski lanac čovečanstva, da je za mene još uvek živo, svetlo i veliko ono najviše jednog tako davno proteklog trenutka – osnovna je misao vere u humanost, koja se izriče u zahtevanju neke *monumentalne* istorije“ (Niče, 1982: 16–17). Drugim rečima, Niče monumentalnu istoriju vidi kao nekritičko uznošenje, slavljenje i veličanje prošlosti, koje se kao takvo vrlo često graniči sa mitskom fikcijom. Monumentalizacija istorije često može služiti i tekućim potrebama jer „zavodljivim sličnostima ona odvažnog čoveka bodri na smelost, oduševljenog na – fanatizam“, a „[k]ada je čoveku koji želi da stvori nešto veliko uopšte potrebna prošlost, tada on njome ovladava pomoću monumentalne istorije“ (Niče, 1982: 20, 21).

i njeno svođenje na psihodinamiku ličnosti, pokazalo se funkcionalnim upravo za onemogućavanje takve kritike, jer je deligitimizovalo traumatična iskustva kao racionalne iskaze, a same borce sa ratnim stresom kao racionalne sagovornike, naročito u odnosu na ratove koje su sami prošli“ (Sekulić, 2013: 256–257). Imajući navedeno u vidu, može se postaviti pitanje da li je ratna trauma iskorišćena za kritičke filmske inscenacije ratova na postjugoslovenskom prostoru i ako jeste, kako je ta kritika bila koncipirana?<sup>137</sup>

Osim slike rata, posebno bitan jeste i način filmskog prikazivanja neprijatelja, čija važnost proizilazi pre svega iz opšteg značaja samog koncepta neprijatelja za jedan ideološko-politički sistem. Poznata je u tom smislu Šmitova (Carl Schmitt) tvrdnja da je jedini legitimni neprijatelj javni neprijatelj ili *hostis*, odnosno „sve ono što se odnosi na takvu skupinu ljudi, posebno na čitav narod, na taj način postaje *javno*“ (Šmit, 1995: 42). Tako, kada određeni narod dobije epitet neprijatelja, tada u šmitovskom smislu predstavlja suštinu političkog jedne državne zajednice, prevashodno zbog toga što konfrontacija prema tom neprijatelju istovremeno može osiguravati integraciju i homogenizaciju same zajednice. Drugim rečima, „[n]eprijatelj je vezivno tkivo jedne grupe – ima integrativne potencijale koji su od izvanredne važnosti“ (Jusić, 2008: 58). Procesi integracije i homogenizacije najčešće se odvijaju kroz čvršće povezivanje njenih pripadnika i samim tim njihovo (uglavnom nacionalno) ujednačavanje, putem usklađivanja stavova prema neprijatelju koji predstavlja Drugo i drugačije (pa samim tim najčešće i loše).

Kod filmskog predstavljanja neprijatelja potrebno je takođe obratiti pažnju na intenzitet njegove negativne slike. Što je intenzitet te negativnosti manji, filmska slika neprijatelja je diferenciranija (tj. ne odlazi u krajnosti), a to je najčešće slučaj kada neprijatelj kao takav nije pretnja samom kolektivu u ontološkom smislu.<sup>138</sup> Kad ovo nije slučaj, neprijatelj se često animalizuje, što u samom ratu ima funkciju desenzitizacije na patnje

137 Kao jedan od primera kritičkog sagledavanja rata iz perspektive traumatizovanih učesnika mogli bi se uzeti holivudski filmovi o ratu u Vijetnamu snimljeni neposredno nakon njegovog završetka. Kritika rata u ovim ostvarenjima najčešće se ogledala u prikazivanju njegove apsurdnosti i u isticanju (američkih) veterana kao glavnih žrtava (žrtava rata ali i sopstvenog vojnopolitičkog establišmenta, pri čemu su sopstvene žrtve preneglašavane, a tuđe u potpunosti zanemarivane). Na taj način je kroz individualne sudbine indirektno kritikovan rat i upućivana određena antiratna poruka. Međutim, može se reći da ta kritika nije bila sveobuhvatna, jer je ignorisan širi društvenoistorijski kontekst, a sam rat, kao i razlozi njegovog započinjanja uglavnom nisu dovođeni u pitanje (Zvijer, 2005: 54, 56).

138 Upravo je ovo jedan od razloga zašto su, na primer, u partizanskim ratnim spektaklima četnici bili apsolutni neprijatelj (i kao takvi apsolutno loši), a ne Nemci, Italijani

neprijateljske strane i razvijanje što veće bezosećajnosti prema njoj jer „[n]emoguće je ubiti drugog ako ga posmatrate kao humano biće“ (Sekulić, 2013: 138). Animalizacija neprijatelja u ratnim filmovima se najčešće odnosi na njegovo dehumanizovanje ukidanjem ljudskih osobina likovima koji igraju neprijatelje kroz njihov izgled i/ili ponašanje.

Koncept neprijatelja i njegovo „negovanje“ (što se, između ostalog, može raditi i preko filmskog medija) doprinosi i izgradnji identiteta određene zajednice. Ključna linija oko koje se taj identitet oblikuje jeste linija razgraničavanja i razlikovanja od neprijatelja, „s obzirom da je princip razlike jedna od bitnih odrednica identiteta“ (Golubović, 1999: 14). U skladu sa tim, norveški antropolog Fredrik Bart (Fredrik Barth) smatra da se identitet stvara suprotstavljanjem drugim grupama i razlikovanjem od njih, gde granica između dve grupe u bliskom kontaktu ne samo da obeležava razliku među njima nego je istovremeno i održava i obnavlja (cit. pr. Kolsto, 2008: 34). Neprijatelj ovako postaje jedna vrsta okosnice za konstruisanje identiteta sopstvenog kolektiva, pri čemu sam politički kolektiv jeste sve ono što neprijatelj nije i obrnuto. Takav način konstruisanja kolektivnog identiteta postaje aktuelan posebno u ratu (pri čemu se ratni film nameće kao sasvim pogodan diskurs kojim bi se to ostvarilo). Uz identitetsko oblikovanje koje počiva na principu razlike, rat je posebno važan pre svega zbog toga što „[u] ratu napokon doznajemo ko smo: 'mi' smo ponajprije 'ne-oni'. Apsolutno ustanovljeni nacionalni identitet pretpostavlja apsolutnu diferenciju kakva se ocrta samo u ratu“ (Vlaisavljević, 2007: 67).

Uobličavanje kolektivnog identiteta ne počiva samo na razlici od neprijatelja već i na sličnostima u okviru samog kolektiva (koje mogu proizlaziti iz prethodno pomenutih procesa integracije i homogenizacije). Samim tim, sa slikom neprijatelja je neraskidivo povezana i slika sopstvenog kolektiva, pri čemu je u slučaju ratnih filmova to slika sopstvene vojske, koja zapravo predstavlja oličenje samog kolektiva. U ideološkoj ravni, neprijatelj i sopstveni kolektiv (tj. vojska) predstavljaju, uslovno rečeno, pandan drevnom kineskom konceptu jin-janga pošto su istovremeno suprotstavljeni, ali i komplementarni, jer u izvesnom smislu jedan drugog nadopunjuju (i istovremeno ne mogu jedan bez drugog) i zajedno čine specifičnu celinu u određenom ideološkom univerzumu.

Identitet kolektiva se, dakle, može graditi u odnosu prema javnom neprijatelju, ali isto tako može počivati i na konstrukciji figura heroja i mučenika. Veliki simbolički, ali i vrednosni, potencijal ovih figura takođe ima izražene integrativne mogućnosti jer one mogu predstavljati tačke

---

ili ustaše. Četnici su kao zastupnici monarhijskog kapitalizma predstavljali potpunu suprotnost socijalističkom republikanizmu (Zvijer, 2011: 83–84).

snažne emotivne identifikacije. U tom pogledu, može se reći da smrt heroja i mučenika pruža naročito emotivan okvir nacionalnom identitetu jer se preko njega cela nacija oseća kao žrtva (Kuljić, 2014: 226). Premda je ovde naglasak na smrti kao faktoru koji herojima i mučenicima daje žrtveni oreol koji se kasnije može na različite načine instrumentalizovati, njihov status sam po sebi može biti projektovan i na zajednicu, dajući joj specifičan identitet. Vrlo često, taj identitet jeste identitet žrtve. Zanimljivo je u tom pogledu jedno od zapažanja Dušana Kecmanovića proizašlo iz ratne situacije u Bosni i Hercegovini gde kaže da „pripadnici sve tri etno-nacionalne grupe smatraju, tačnije, duboko veruju da su i oni i sva njihova braća i sestre po nacionalnosti žrtve druge dvije strane. I u sukobima i u mirnim vremenima“ (Kecmanović, 2001: 57).

Ovakva samopercepcija jasno upućuje na izražen instrumentalni karakter statusa žrtve koji proizilazi uglavnom iz različitih mogućnosti koje taj status može pružiti (pravo na odštetu i nadoknadu, olakšana manipulacija odgovornošću i krivicom, smanjena samokritičnost i sl.). Važnost negovanja statusa žrtve za jedan kolektiv isto tako proizilazi i iz uloge žrtve, koja se može sagledati kao „dvostruka: prvo, ona traži osvetu i opravdava je kao jedini odgovarajući mehanizam za ostvarenje istorijske pravde. Drugo, obećava se besmrtnost onima koji su za naciju žrtvovali svoje živote, i na taj način efikasno se ohrabruju drugi da se bore i da daju život za otadžbinu“ (Jusić, 2008: 60).

Ideološki okvir filmske slike rata na postjugoslovenskom prostoru činiće, dakle, koncept neprijatelja i sa njim neraskidivo povezana slika sopstvenog kolektiva, kao i figure heroja, odnosno mučenika. Isto tako, neće se pogrešiti ako se kaže da ideološka prizma u slučaju ratnih filmova može direktno uticati na samu sliku rata, pri čemu je ključno pitanje upravo karakter te slike, odnosno njen eventualni (ne)kritički predznak. U tom smislu važno je istražiti da li su i u kojim državama postjugoslovenskog prostora preovlađivali proratni ili antiratni filmovi, i da li su u svojoj eventualnoj kritici kritikovali sam rat kao takav, njegove uzroke, posledice ili njegov krajnji rezultat? Ovo je posebno bitno ako se ima u vidu da je zvanična propaganda u državama na postjugoslovenskom prostoru prema spoljnom svetu bila antiratna, pa se samim tim postavlja pitanje da li je tako bilo i sa filmom?

## 2. Slučaj Hrvatske

Ratni sukobi na postjugoslovenskom prostoru počeli su na teritoriji Slovenije, a oružani sukob koji se vodio u ovoj bivšoj jugoslovenskoj republici bio je poznat pod nazivom Desetodnevni rat. Uprkos izuzetnoj

simboličkoj važnosti koju je imao za tada mladu slovenačku državu,<sup>139</sup> Desetodnevni rat nije bio filmski tematizovan.

Za razliku od Slovenije, ratni sukobi na teritoriji Hrvatske bili su duži i intenzivniji, a sukobljene strane su činili hrvatski Srbi i hrvatske oružane snage. Uopšteno govoreći, kao uzrok sukoba mogu se uzeti mahom nepomirljivi i beskompromisni stavovi u pogledu autonomije (srpska strana) i potpune kontrole nad svojim „sveže“ nezavisnim teritorijama (hrvatska strana).<sup>140</sup> Jednostrano proglašenje autonomije od strane hrvatskih Srba, kojem je prethodila tzv. balvan revolucija podelivši praktično Hrvatsku na dva dela, neminovno je uslovalo reakciju hrvatskog državnog vrha. Prethodno je Srbima oduzet status konstitutivnog naroda, odnosno negiralo im se „pravo da budu konstitutivan narod, pravo koje im je priznavala još hrvatsko-srpska koalicija s početka XX veka i pravo koje im je bilo naročito potvrđeno posle II svetskog rata zbog onoga što im se tokom rata u Hrvatskoj dogodilo“ (Bakić, 2011: 470). Ovo je sigurno dovelo do rasta egzistencijalne nesigurnosti ove etničke grupacije, čijem smirivanju nisu doprinosile ni manipulacije tom istom nesigurnošću od strane političkog vrha u Srbiji, kao ni prisustvo povampirene ustaške prošlosti u javnom diskursu Hrvatske.<sup>141</sup>

Prva kraća sukobljavanja su počela u martu 1991. godine<sup>142</sup> u mestu Pakrac, na Plitvičkim jezerima i u Borovom Selu, gde je 2. maja poginulo najmanje 12 policajaca (Bjelajac, Žunec, 2009: 241). Nakon ovih okršaja,

139 Čini se da nije preterano reći kako se u Sloveniji „monumentalizuju heroji 'Desetodnevnog rata'“ (Kuljić, 2006: 303), a pored toga, jedan oblik državno-političkog negovanja sećanja na rat jeste i polaganje venaca na Spomenik vojnicima palim u ovom sukobu prilikom obeležavanja Dana državnosti (25. jun). Ovaj akt bi mogao pokazivati kako su sam sukob, kao i vojnici pali u njemu, shvatani kao simbolički temelj na kojem počiva novostvorena država.

140 Hrvatska je svoju nezavisnost proglasila 25. juna 1991. godine.

141 Grupa hrvatskih intelektualaca je u septembru 1993. godine uputila pismo tadašnjem predsedniku Franju Tuđmanu u kom su tražili njegovo povlačenje između ostalog i zbog toga što je dozvolio „invaziju ustaških simbola, pjesama, preimenovanja, prekrajanje povijesti, šovinističke istupe i postupke“ (celokupno pismo se može pročitati na blogu jednog od potpisnika, URL: <http://vladogotovac.org/iz-medija/vrijeme-je-za-odlazak-20-9-1993-otvoreno-pismo-6-hrvatskih-intelektualaca/>, posećeno marta 2013. godine). Iako se može reći da Tuđman nije imao za cilj neposrednu rehabilitaciju ustaštva, već da je bio u pitanju njegov koncept „svehrvatskog pomirenja“ koji se temeljio na „okupljanju cjelokupne hrvatske nacije radi ostvarivanja 'višestoljetnog sna', to jest stvaranja samostalne hrvatske države“ (Banjeglav, 2012: 95), ipak su njegovi politički postupci u znatnoj meri omogućili povratak ustaške ideologije.

142 Prema jednoj periodizaciji rat u Hrvatskoj je podeljen na tri etape, pri čemu su pomenuta sukobljavanja smeštena u drugu etapu, dok prva etapa obuhvata početak rata koji se smešta u maj 1990. godine, a treća etapa podrazumeva otvorene oružane sukobe od septembra 1991. do januara 1992. godine (Marijan, 2008: 54).

međusobni sukobi su se rasplamsali, pre svega u onim delovima Hrvatske u kojima je preovladavala srpska manjina (Banija, severna Dalmacija, istočna Slavonija). Najžešći sukobi su se vodili u Osijeku, a posebno u Vukovaru (koji je JNA zajedno sa srpskim paravojnim formacijama držala pod opsadom nepuna tri meseca, pritom ga gotovo potpuno razorivši) i Dubrovniku (gde je JNA izvela operaciju blokade grada uz ogromnu materijalnu štetu). Do sredine leta JNA je pokušala da očuva mir razdvajajući srpske i hrvatske strane, ali potpuno bezuspešno (Bjelajac, Žunec, 2009: 241), da bi se, kako je sukob odmicao, sve više stavljala na stranu hrvatskih Srba. Ovo je s jedne strane bila posledica približavanja armije srpskim vlastima u pokušaju da usled raspada savezne države „stekne novi legitimitet i minimalnu društvenu osnovu neophodnu za njen opstanak“, ali i znatno veće zastupljenosti srpskih kadrova u komandnoj strukturi armije (Bugarel, 2004: 151). S druge strane, moguće je da je ovakvom jednostranom zaokretu armije doprinela i odluka hrvatskog vrha o početku otvorenih napada na nju.<sup>143</sup>

Sukobi su bili privedeni kraju u januaru 1992. godine, prihvatanjem Vensovog mirovnog plana i razmeštanjem 14.000 mirovnih snaga UN na prostoru Hrvatske, uz povlačenje JNA, pri čemu je skoro trećina hrvatske teritorije, nazvana Republika Srpska Krajina, bila pod kontrolom pobunjenih Srba (Bjelajac, Žunec, 2009: 251; O'Shea, 2005: 24).<sup>144</sup> Ovakva situacija je potrajala sve do 1995, kada je sredinom te godine hrvatska vojska u dve kratke i odlučne operacije, *Bljesak* i *Oluja*, oslobodila okupirani prostor i u velikoj meri uklonila srpsko stanovništvo sa tih područja.<sup>145</sup>

Ovakav, vrlo sažet prikaz Domovinskog rata (kako glasi njegov uobičajeni naziv) nikako ne treba da upućuje na beznačajnost samog sukoba. Naprotiv, njegova važnost u Hrvatskoj je velika. U predgovoru knjizi *Oluja*, koja govori o istoimenoj vojnoj operaciji, odmah na početku se navodi kako je ona „veličanstvena“ i kako je „zapravo kruna hrvatskog Domovinskog rata“ (Nazor, 2007: 7). Iako je ovde reč o konkretnoj vojnoj akciji, može se pretpostaviti da je operacija Oluja zapravo oličenje i Domovinskog rata kao takvog. Samim tim, pomenuti epiteti govore o visokom statusu koji u kolektivnom sećanju uživa ne samo vojna akcija već i rat u celini. Isto tako, važnost ovog sukoba je institucionalizovana u državnom

143 Hrvatsko političko rukovodstvo je odlučilo da krene u rat sa JNA sredinom septembra 1991. godine, napadajući i zauzimajući vojne objekte u Hrvatskoj (Bjelajac, Žunec, 2009: 242; Marijan, 2008: 59).

144 Prema pojedinim mišljenjima ova teritorija je bila „uglavnom etnički očišćena“ od Hrvata“ (Barić, 2004: 442).

145 U jednoj publikaciji UNHCR-a procena o izbeglom srpskom stanovništvu sa teritorije Hrvatske kreće se oko brojke od 170.000 osoba (Ghedini, 1999: 22).

prazniku pod nazivom *Dan pobjede i domovinske zahvalnosti, Dan hrvatskih branitelja*, koji se obeležava svake godine (5. avgust). Na taj način, ovaj ratni sukob se praktično sagledava na nivou „novog oktroisanog nultog časa“ (Kuljić, 2006: 316), što zapravo znači da je u simboličkom smislu postavio novu vremensku periodizaciju. Samim tim, Domovinski rat se može posmatrati u sklopu osnivačkih političkih mitova kao simbol novog početka, odnosno ponovnog rođenja nacije (Đerić, 2008: 85–87).

Može se pretpostaviti da ako je određeni ratni sukob zauzimao važno mesto u kolektivnom sećanju jedne zemlje (a to je bio slučaj sa Domovinskim ratom), onda će verovatno biti pokušaja da se on simbolički konzervira. Ova praksa bi zapravo podrazumevala različite pokušaje da se sećanje na izvesni događaj (ličnost ili delo) sačuva kroz njegovu izraženu (re)produkciju putem određenih simboličkih i kulturnih formi. Iz ovog je sasvim jasno da filmski medij predstavlja jedno od sredstava kojim se to može učiniti.<sup>146</sup>

Postoje, međutim, mišljenja da u Sloveniji i Hrvatskoj nije bilo značajnih ratnih filmova zbog toga što rat za nacionalne elite nije bio istorijski važna referentna tačka pošto ratovi nisu bili uvertira već samo finalni akord dugogodišnje borbe za nezavisnost (Krasztev, 2000: 21). Čini se, ipak, da je ova tvrdnja neutemeljena kako za Sloveniju<sup>147</sup> tako možda još više i za Hrvatsku. Zbog toga se može reći da nepostojanje značajnijih ratnih filmova u Hrvatskoj nije rezultat nevažnosti rata kao takvog, već posledica, između ostalog, i samih ratnih okolnosti jer je tokom trajanja ovog sukoba došlo do zastoja filmske proizvodnje pošto nije bilo dovoljno novca za njeno finansiranje, a uz to nije postojao ni regulisani sistem filmske produkcije (Škrabalo, 1998: 454). Slično ovome, Nikica Gilić smatra da se među razlozima izostanka ratovanja u hrvatskim filmovima iz devedesetih godina mogu navesti finansijska situacija, ali i strah filmskih autora da ne upadnu u propagandistički šablon, kao i činjenica da je rat sam po sebi trauma, a ono što je u srži traume se, prema ovom autoru, najčešće izbegava (cit. pr. Šošić, 2009: 48–49). S druge strane, reditelj Vinko Brešan navodi da on lično nikada nije imao potrebu da snimi klasičan ratni film (što, po njemu, može važiti i za druge reditelje), ali isto tako smatra da sam rat nije imao velikih bitaka koje su imale svoj početak i kraj

---

146 Kao dobar primer za simboličku konzervaciju ratnog sukoba mogli bi se uzeti partizanski filmovi koji su, kao najučestaliji filmski podžanr u kinematografiji socijalističke Jugoslavije, posredno (kroz popularnu kulturu) doprineli očuvanju i negovanju sećanja na Drugi svetski rat.

147 Možda se, za Sloveniju, i može reći da rat nije bio uvertira dugogodišnje borbe za nezavisnost, već pre njeno „overavanje“, ali njegova važnost je nesumnjiva, posebno u simboličkom smislu.



(osim bitke za Vukovar i operacije Bljesak), pa zbog toga nije bilo previše situacija koje su se mogle „ispričati filmom“ (cit. pr. Šošić, 2009: 56).<sup>148</sup>

Rat je u određenom broju slučajeva bio tema ili možda pre lajtmotiv filmskih inscenacija.<sup>149</sup> U skladu s tim možda ne bi bilo preterano reći da je ratna tematika „eksplicitno, prikazivanjem samog rata ili implicitno, prikazom socijalnih i psihičkih posljedica rata, dominirala hrvatskim filmom od 1992. pa sve do početka XXI stoljeća“ (Kragić, 2008: 240), ali treba naglasiti da je ovaj prvi, eksplicitni deo bio znatno manje zastupljen. Među ostvarenjima koja su izabrana za analizu ima onih u kojima je potpuno odsutan filmski prikaz rata, što je slučaj sa filmovima *Vukovar se vraća kući*, *Kako je počeo rat na mom otoku* i sa filmom *Nebo, sateliti* (u posljednjem rat je prevashodno prisutan u auditivnoj ravni, jer se učestalo čuju pucnji i eksplozije).

Druga dva filma sa ratnom tematikom, *Vrijeme za ...* i *Bogorodica* donose scene koje donekle oslikavaju ratni sukob, ali one, posebno u prvom ostvarenju, uglavnom ne čine ni približno većinski deo filmske trake. U tom filmu se tek na njegovoj sredini kratko uvodi scena borbe, prikazana kroz kadrove koji oslikavaju napad srpskog neprijatelja i uspešnu odbranu hrvatskih vojnika. Ubrzo nakon ovoga slede scene koje prikazuju tenkovski napad u kojima, osim tenkova, dominiraju samo pirotehnički efekti oličeni u eksplozijama.

Znatno veći prostor scenama koje prikazuju sukob dat je u filmu *Bogorodica*. Premda i ovde scene borbe ne zauzimaju previše vremena u odnosu na celokupno trajanje filma, jer su uglavnom smeštene u poslednjoj četvrtini, njihovo trajanje je ipak znatno duže nego u drugim ostvarenjima. Može se reći da je u ovom filmu sukob „režiran dojmljivo, vizualno ekspresivno, uz oštre kontraste i kutove kamere, montažno izrazito razlomljeno, a filmom dominiraju epski prizori kaosa i egzodusa uz povremenu usporenu sliku“ (Pavičić, 2011: 120). Osim ovoga, karakteristika pomenuutih scena je i ta da su uglavnom snimane kamerom iz ruke, što je postupak kojim se verovatno hteo dati ličniji doživljaj rata, koji neće ići u pravcu spektakla, već će se bazirati na neposrednom doživljaju pojedinaca.

Ako, dakle, nije bilo filmova koji bi rat u većoj meri prikazali kroz sam čin borbe, onda je preostalo da se vizualizacija rata gradi posredno,

---

148 Neatraktivnost rata (uslovno rečeno) može, dakle, biti sasvim legitiman razlog izostanka klasičnih ratnih filmova, ili ratnih filmova uopšte. Samim tim je moguće da je to, između ostalog, bio slučaj i sa Slovenijom.

149 Reditelj Lukas Nola ne doživljava filmove koji su tematizovali rat kao ratne nego kao objašnjavačke jer su „stalno nešto nekomu objašnjavali. Mi smo stalno imali potrebu, ne znam, ljudima u Sudanu ili Nizozemcima objasniti što se ovdje događalo. Filmovi su gubili na autentičnosti i na vjerodostojnosti i svemu, jer smo stalno govorili: *Srbi su nas napadali, mi smo se branili...*“ (cit. pr. Šošić, 2009: 57).

kroz oslikavanje zaraćenih strana – neprijatelja i vlastite vojske. U prvom filmu sa ratnom tematikom koji se pojavio u Hrvatskoj, *Vrijeme za...*, osnovne konture slike neprijatelja date su već na samom početku prilikom prikazivanja srpske svadbe, kada kamera u klizećem kadru prikazuje prase koje se vrti na ražnju, kolo koje se igra uz muziku trubača, čuje se pucaње u vazduh, a prisutne su i slike Slobodana Miloševića.<sup>150</sup> Na svadbi se domaćinu zamera što mu je vino od Hrvata, krijumčari se oružje,<sup>151</sup> a posebno se izdvajaju likovi oficira JNA koji pravi plan za napad na Hrvatsku i pravoslavnog popa koji nazdravlja „za Veliku Srbiju“.

Ovako naglašena etnička stereotipizacija se u nastavku filma pojačava, pa tako negativci postaju znatno negativniji, odnosno „ne samo negativni, nego upravo dijabolično zli“ (Pavičić, 2011: 110). Oni pale, pljačkaju, ubijaju, siluju, a sve to čine uz velike količine alkohola. Među ovako naglašeno lošim neprijateljima, posebno se izdvaja lik snajperiste koji je hladnokrvno ubijao civile (u dve scene posebno je naglašena likvidacija starca i deteta),<sup>152</sup> koji je dodatno demonizovan pokazivanjem ne samo kako uživa u toj svojoj aktivnosti već i da se seksualno uzbuduje dok je obavlja.

Osim ovoga, tu je i grupa srpskih boraca koja je predstavljena kao pijana i razularena banda čiji su se razgovori uglavnom svodili na priču o tome kako su ubijali Hrvate. Posebno se izdvaja scena na groblju pri kraju filma, gde dospeva jedan deo te grupe, prethodno poražen od strane hrvatskih snaga. Oni u alkoholnom delirijumu lome krstove i spomenike, pucaju na Hristovo raspeće i pokušavaju da siluju Hrvaticu koja se tu zatekla. Može se pretpostaviti da je ovako postavljen kontrast (okruženje groblja s jedne strane i potpuno divljačko ponašanje s druge) imao verovatno funkciju dodatne demonizacije neprijatelja.

150 Vizuelni motivi upotrebljeni za oslikavanje ove svetkovine jasno treba da ukažu na osnovna obeležja „srpskog mentaliteta“ (Šošić, 2009: 13), ali takođe i da taj isti mentalitet prikažu kao sastavni deo šireg balkanističkog karaktera.

151 Delovi srpskog stanovništva u Hrvatskoj zaista jesu naoružavani iz magacina JNA i SDB Srbije, ali se isto tako Hrvatska (kao i Slovenija) nezakonito naoružavala u inostranstvu, najviše u Mađarskoj i Austriji (Bakić, 2011: 89). Ova potonja činjenica je u filmu izostavljena.

152 Postoje mišljenja da je ovo bila jedna od najrasprostranjenijih urbanih legendi hrvatskog rata i da je, uprkos nepostojanju dokaza o delovanju takvih snajperista, to poslužilo kao opravdanje za privođenje i ubijanje zagrebačkih, splitskih i osječkih Srba (Pavičić, 2011: 110). Slično tome, Mark Tompson (Mark Thompson) navodi da su septembra 1991. godine televizija i drugi mediji doneli izveštaje o snajperistima u Zagrebu, Splitu, Šibeniku i drugim hrvatskim gradovima, što je uslovalo snažan talas denuncijacija, toliki da su dva hrvatska vojna zapovednika u jednoj radio-emisiji tvrdili da je prijavljeno više od 600 ljudi za nedelju dana, od kojih je privedeno 25, ali i ubzo pušteno (Tompson, 1995: 152–153).

Ovako negativna slika donekle je ublažena u filmu *Vukovar se vraća kući*. Za razliku od prethodnog ostvarenja, gde je kritički prikaz neprijatelja uglavnom bio usredsređen na vizuelnu dimenziju, ovde je kritika bila prevashodno smeštena u narativnu ravan pa su, u tom smislu, dijalozi imali centralnu ulogu u kreiranju slike neprijatelja. Filmski likovi tako govore o četnicima (što samo po sebi ima negativnu konotaciju),<sup>153</sup> zatim o tome kako su Srbi krali i pljačkali, kako su svima sve oduzeli i razorili i uništili grad Vukovar. Može se reći da su na ovaj način, kroz naraciju izbeglih i ranjenih, jasno pokazani izrazi „mržnje spram jedinih krivaca za destrukciju grada – Srba“ (Daković, 2008: 102). Dakle, jasno je naglašeno ko je glavni krivac za sve, ali ipak, ovakvu narativnu predstavu kratko relativizuje jedan od likova kada, govoreći o Srbima u Vukovaru, u jednoj sceni kaže da oni koji nisu krivi mogu ostati, dok oni koji jesu treba da idu. Ovo bi moglo da znači da je možda bilo i Srba koji nisu bili loši.<sup>154</sup>

Znatno blaža slika neprijatelja prisutna je u filmu *Kako je počeo rat na mom otoku*, koji je oličen u liku srpskog majora JNA Alekse Milosavljevića (Ljubomir Kerekeš), koji se zaboravio u kasarnu čiji je zapovednik, pod pretnjom da će je dići u vazduh (a samim tim i pola mesta u kom je kasarna smeštena) ukoliko neko od stanovnika pokuša nasilno da uđe. Naravno, glavni krivac za situaciju oko kasarne jeste major (što bi svakako mogla biti i analogija sa tadašnjom situacijom u državi i glavnim krivcima za nju). On je pored toga i izrazito autoritaran i tvrdoglav, a ne ustručava se ni od toga da puca na civilno stanovništvo. Ipak, fanatizam ovog lika ima više humorističku nego horor dimenziju, pa se zbog toga prema njemu mogu razviti i izvesne simpatije. Jurica Pavičić smatra da je autor filma na ovaj način „pripitomio“ neprijatelja (Pavičić, 2011: 40). Pomenuto „pripitomljavanje“ ujedno znači da je neprijatelj uglavnom izopšten iz uobičajenih izrazito negativnih okvira i da je putem humora u velikoj meri razgrađena demonizovana slika skrojena u nekim prethodnim ostvarenjima. Isti autor dalje navodi da se „kroz lik majora Alekse, lik koji u filmu nije bezuvjetni strani okupator, nego sumještani, muž, ljubavnik i trener, [...] potire tuđmanovski propagandistički mit o tome kako je jugoslavenski komunizam bio mehanički, izvanjski nametnik, odijeljen od 'zdravog hrvatstva' nepremostivim jazom“ (Pavičić, 2011: 238–239).

153 Hrvatski politikolog Nenad Zakošek smatra da upotreba termina „četnik“, iako izvorno pripada simboličkom univerzumu Drugog svetskog rata, treba da sugerise kontinuitet srpskog imperijalizma i prakse etničkog čišćenja, gde je sam taj termin za hrvatsku publiku izrazito emocionalno obeležen (Zakošek, 1999: 170).

154 Mark Tompson navodi da je jedino hrvatski list *Danas* pomenuo činjenicu da neki od branilaca Vukovara nisu po nacionalnosti Hrvati, što je po ovom autoru bilo logično jer je u tom gradu živelo 43,7% Hrvata, 37,4% Srba, 7,3% Jugoslovena i 2,7% Rusina (Thompson, 1995: 163). Ovo bi trebalo da znači da je zaista bilo Srba u Vukovaru koji su iz hrvatske perspektive bili „dobri momci“.

Za razliku od ovoga, film *Bogorodica* prikaz neprijatelja vraća na staze etničke isključivosti. Prva polovina filma prikazuje gotovo idiličan život u tipičnom hrvatskom selu, da bi od druge polovine ne toliko prijateljsko raspoloženje Srba prema hrvatskom stanovništvu polako poprimalo sve brutalnije oblike. Najpre napadaju nenaoružane Hrvate koji su došli na pregovore, a zatim miniraju prilaz selu i zlostavljaju zarobljenike. Gradacija brutalnosti se nastavlja u scenama koje, najpre u krupnom planu, prikazuju lice (manijakalnog izraza) jednog Srbina dok ubija hrvatskog zarobljenika, a zatim se nižu kadrovi u kojima Srbi oružano napadaju Hrvate okupljene na sahrani, pljačkaju i ubijaju civile, da bi kao svojevrsan vrhunac brutalnosti usledila scena u kojoj dvolični Srbin (Ivo Gregurević) siluje ženu svog dojučerašnjeg dobrog prijatelja i nakon toga postavlja smrtonosnu zamku u crkvi.

Osim pomentog,<sup>155</sup> ono što je još karakteristično za sliku neprijatelja jeste i to da se oni u ovom filmu gotovo nikad ne nazivaju svojim etničkim imenom (Srbi), već se uvek koristi zamenica „oni“ ili se prilikom priče o njima izostavlja subjekat (npr. „ulaze u selo...“). Na taj način, neprijatelj se ne percipira kao neko ko je decenijama tu živeo, kao neko ko je bio deo tog prostora, već kao nešto izvanjsko, strano. Takvoj percepciji je prilagođena i struktura filma, jer se u prvom delu prikazuje skladan i idiličan život, a onda dolazi nepogoda u vidu (etničkog) neprijatelja i ruši harmoniju i prethodno uspostavljeni poredak.

Ovakva, uslovno rečeno, manihejska struktura filmske naracije koja je određena slikom neprijatelja, gde je za prvi deo filma karakteristično stanje normalnosti (ponekad i idiličnosti) dok je u drugom delu to stanje u potpunosti devastirano, prisutna je donekle i u filmu *Vrijeme za...* Za razliku od toga, film *Nebo, sateliti* (2000) od samog početka relativno je konfuzan, ali sve postaje mnogo jasnije kada se u drugom delu filma pređe na detaljnije portretisanje neprijatelja. Najpre, tu je srpski major (Filip Šovagović), neobičnog izgleda i ponašanja, koji u nastavku filma dobija izrazito patološke karakteristike, pri čemu i kolektivni portret neprijatelja dobija na surovosti. To je, na primer, scena u kojoj se vidi kako bagerom zakopavaju gomilu leševa, među kojima se naslućuje da ima dosta civila.

Osim ovoga, tu je i prikaz slavlja srpskih vojnika, gde oni pucaju u vazduh i urliču, što na trenutke podseća na sliku Indijanaca u vestern filmovima. Može se pretpostaviti da je funkcija takvog prikazivanja ista u

---

155 Pavle Levi smatra da ovaj film „nudi kolektivni portret srpskog etnosa kao pijanih divljih zveri koje, pod odgovarajućim uslovima, po pravilu pokleknu iskonskoj želji da kolju i siluju“ (Levi, 2009: 170). Međutim, postoje i nešto dugačija mišljenja koja u „umerenim četničkim karikaturama“ i „balkanoidnim podvalama Ive Gregurevića“ vide jednu od boljih strana u ovom filmu (Nenadić, 1999: 86).

oba filmska žanra, a to je da ukaže na divljaštvo kao temeljnu (ne)civilizacijsku karakteristiku oslikavane grupacije. U ove kadrove slavlja polako se uvlače zvuci narodne muzike, pri čemu se urlikanje i zviždanje intenzivira, a flaše pića se njišu u rukama vojnika. Kolektivno vojničko slavlje, koje prati pojačani narodni melos, predstavljeno je kamerom iz ruke, kao i klizećim snimkom iz blagog gornjeg rakursa, a ponašanje neprijateljske vojske čine sličnim onom ponašanju praktikovanim prilikom održavanja rimskih bahanalija. Razulareno ponašanje neprijatelja „začinjeno“ je poslednjom scenom u kojoj se vidi kako vojnik kao đubre iznosi i baca ispred vojne baze izmučenu zarobljenicu. Za nju se ranije u filmu moglo saznati da se bavila humanitarnim radom, pa je na taj način još više pojačan kontrast i suptilno naglašena humanost jedne i potpuna bestijalnost druge strane.

Dakle, za sliku neprijatelja se može reći da je relativno kompaktna i homogena u svojoj negativnosti, uz izvesna odstupanja. Najupadljivija je ekspresivna ravan gde je izgled neprijatelja često bio pod vidnim uticajem četničke ikonografije, u filmskoj perspektivi karakteristične za partizanske filmove. Ovo se posebno odnosi na film *Vrijeme za...*, koji Ivo Škrabalo smatra prvim i izrazitim primerom ideologizovane filmske estetike svojstvene partizanskim filmovima (Škrabalo, 1998: 481). Ako bi se malo preciznije posmatralo, najveća sličnost ovog i ostvarenjâ iz partizanske filmske produkcije jeste upravo u vizuelnom prikazu neprijatelja. Međutim, partizanske epopeje su i pored izražene vizuelne ideologizacije u konstrukciji slike neprijatelja ponekad imale i sive tonove, dok je u ovom filmu ta slika isključivo crno-bela.

Za ostale hrvatske filmove se takođe može reći da su imali sličnosti sa slikom neprijatelja u partizanskim filmovima,<sup>156</sup> što je uglavnom podrazumevalo da je taj prikaz neprijatelja najčešće bio dopunjen njegovim sumanutim i uglavnom neljudskim ponašanjem (gde je gotovo uvek naglašena sklonost ka silovanju i uživanje u nasilju) sa obaveznim neumerenim konzumiranjem alkohola i često izraženom gojaznošću u fizičkom smislu.

Vizuelne osobenosti slike neprijatelja (kombinacija četničke ikonografije i izgleda koji je bio karakterističan za vojnike JNA) bile su, s jedne strane, odraz realnih okolnosti jer su pojedine srpske (para)vojne formacije tokom rata u Hrvatskoj negovale četnički izgled. Etnolog Ivan Čolović tako piše da su se mnogi pripadnici ovih skupina „gradeći svoj ratnički *look*, listom okrenuli prošlosti i ograničili se na imitaciju modela iz prethodnog rata; vaskrsli su gustu bradu i preteći pogled, šubaru s kokardom i anteriju, ukrštene redenike i kamu za pojasom“ (Čolović, 2007: 62).

156 O konstrukciji slike neprijatelja u partizanskim filmovima kao posrednom reproduovanju zvanične ideologije malo šire je pisano u Zvijer, 2011: 65–85, kao i uz neznatne razlike u Zvijer, 2010: 419–437.

Uz ovo, slika neprijatelja bila je sasvim u skladu sa zvaničnim ideološkim diskursom gde su neprijateljsku stranu podjednako zauzimali „okupatorska JNA“ (kako se u jednom od analiziranih filmova nekoliko puta naglašava) i velikosrpski nacionalizam. Prema jednoj analizi medijske re-interpretacije stvarnosti na osnovu pisanja *Vijesnika*, novina bliskih tadašnjoj vlasti, navedeno je da se sa širenjem sukoba Srbija sve više označavala kao njegov glavni izvor, a JNA je imala status sekundarnog neprijatelja i prikazana je kao ostatak „komunizma/boljševizma/staljinizma i kao instrument represije“, da bi se sa odmicanjem sukoba sve više indentifikovala sa Srbima i Srbijom (Zakošek, 1999: 168).

S druge strane, čini se da slika vlastite vojske nije toliko detaljno razrađivana niti joj je posvećena posebno velika pažnja. U filmu *Vrijeme za...* okosnicu ove slike čini lik mladića Darka (Zvonimir Novosel), koji umesto da ode u Nemačku (gde ga šalje majka kako bi izbegao ratnu situaciju) dobrovoljno odlazi na front. Požrtvovanost za novu domovinu i poželjan način ponašanja u datim okolnostima na ovaj način je jasno istaknut, a u scenama koje slede (a koje opet nisu previše brojne), vidimo ga u vojnoj uniformi zajedno sa grupom hrvatskih vojnika. Ono što se ovde može primetiti jeste to da su sami vojnici manje prikazani kao profesionalci spremni za akciju, a više kao sasvim obični ljudi koji su tu sticajem okolnosti. Iako po izgledu liče na vojnike, njihovo ponašanje je vrlo neformalno jer je više naglašeno kako se šale ili neobavezno razgovaraju, nego kako se kroz borbu suprotstavljaju neprijatelju.<sup>157</sup>

Ovakav prikaz sopstvene vojske mogao bi imati dve funkcije. S jedne strane, verovatno se želela naglasiti nespремnost Hrvata za rat, čime se u jednom širem smislu rat predstavljao prvenstveno kao proizvod uticaja spoljnog faktora, što je istovremeno automatski apstrahovalo sve druge moguće razloge. S druge strane, pasivnost kao dominantna karakteristika sopstvene vojske bila je u direktnoj službi dominantnog ideološkog diskursa po kome je Hrvatska bila žrtva spoljne agresije.<sup>158</sup> Pavičić, tako,

157 Ante Perković navodi da je ovakva slika bila karakteristična za hrvatske medije: „rock'n'roll vojnici, urbani, samosvesni dečki u *jeansu* i tenisicama protiv sivomaslinastih aveti komunizma i razularenih, prljavih dobrovoljaca koje je ratna propaganda slala u odbranu fiktivnog 'srpstva'. Naši su dečki slušali Gunse, njihovi su 'gunsima' samo pucali“ (Perković, 2011: 59). Na ovaj način se, po njemu, sukob pokušavao predstaviti kao sudar civilizacija.

158 Boris Buden smatra da „identitet koji je oformljen u procesu priznavanja i u kojem su Hrvati naposljetku bili priznati, identitet je čiste žrtve“ (Buden, 1999: 81). Dakle, Hrvatska je mogla biti međunarodno priznata tek nakon što je u svoj ideološko-identitetski sklop kao značajan segment interiorizovala žrtvenu dimenziju, odnosno, kako on na istom mestu kaže, „nakon što je postala prepoznatljiva u univerzalnom pojmu žrtve“. Zbog toga je i koncept žrtve kao takav morao postati deo zvanične ideologije.

smatra „da su ideološko samopoimanje po kojem su Hrvati samo i isključivo žrtve agresije, kao i težnja da film objašnjavalački deluje u inozemstvu, stvorili prešutni tabu oko prikazivanja hrvatskih likova kao aktivnih u (dakako, ratnoj) radnji“ (Pavičić, 2011: 113).

Sličan postupak koji uključuje dva prethodno opisana motiva (nespremnost i pasivnost) primenjen je i u filmu *Bogorodica*. U ovom ostvarenju slika vlastite vojske se uvodi tek pred kraj filma, i to na malo neuobičajen način koji delimično podseća na američke vestern filmove, pošto vojnici u stilu konjice stižu u poslednji čas da spasu meštane od podivljalih neprijateljskih hordi. Jedan od njih, videvši da vojnici stižu, sa znatnom dozom rezignacije i neverice govori: „Poslali ih autobusom!“ Ova konstatacija, slično kao i u prethodnom slučaju, verovatno treba da pokaže kako su ratni sukobi Hrvate potpuno iznenadili zbog čega nisu stigli da u potpunosti konstituišu svoje vojne trupe.<sup>159</sup> Ovde je domaća vojska malo aktivnija nego u prethodno pomenutom ostvarenju, ali njena kratkotrajna aktivnost (merena filmskim vremenom) završava se samo na odbrani sopstvenog naroda, ali ne i na preduzimanju nekih konkretnih ofanzivnih akcija kako bi se porazio neprijatelj.<sup>160</sup>

Motiv, uslovno rečeno, pasivnog militarizma kao ključne karakteristike domaćih oružanih snaga prisutan je donekle i u filmu *Nebo, sateliti*. Taj motiv je građen prevashodno kroz prikaz vojnika koji se odmaraju u ležernoj atmosferi nekadašnje diskoteke uz zvuke lagane pop pesme, kao i u scenama koje pokazuju kako igraju fudbal. Jedina njihova ratna aktivnost je kada prilikom bega iz zarobljeništva, gde su prethodno dospeli, miniraju jedan deo neprijateljskog logora. Ipak, u ovom filmu je prisutno i izvesno kritičko odstupanje od uobičajene slike oličeno u likovima dva izuzetno agresivna hrvatska vojnika (žene i muškarca) čija je glavna karakteristika histerično i gotovo suludo ponašanje koje se na momente

159 Moglo bi se reći da je prethodno opisana slika vlastite vojske (gde se kao glavne karakteristike ističu nespremnost za rat, neorganizovanost i sl.) donekle odražavala i stvarne okolnosti, jer se proces stvaranja hrvatske vojske odvijao „u hodu“. Odnosno, kako se to na jednom mestu kaže, „u velikoj žurbi“, što je za posledicu imalo da prvih meseci rata Zbor narodne garde (ZNG) obuhvata „osim regularnih jedinica, i raznovrsne oružane formacije, od lokalnih, seoskih i urbanih paravojski do specijalnih jedinica i političko-mafijaških paravojnih formacija koje zapravo izmiču svakoj kontroli“ (Bugarel, 2004: 155). ZNG je, inače, osnovan u aprilu 1991. godine pri MUP-u Hrvatske i bio je jedna vrsta hibrida između policije i vojske, da bi nakon pribavljanja većih količina oružja i opreme iz kasarni JNA i osnivanja Hrvatske vojske u septembru iste godine u njoj zadržan kao poseban deo (Marijan, 2008: 48–49).

160 Zbog toga se čini da je tvrdnja po kojoj se u ovom filmu „glorifikuje 'domovinski rat' protiv večno pijanih i nemilosrdnih srpskih agresora“ (Daković, 2008: 102) ipak malo prejaka, bar njen prvi deo, jer bi glorifikacija rata ipak podrazumevala određeni aktivistički momenat one strane koja tu glorifikaciju vrši.

graniči sa zlostavljanjem. Osim ovoga, kritičku notu nešto drugačije intonacije dopunjuje i lik hrvatskog vojnog zapovednika (Rene Bitorajac) čiji monolog o kulturnom filmu „Apokalipsa danas“ (*Apocalypse Now*, 1979) prelazi u kritiku neorganizovanosti (ili možda pre prethodno navedene nespremnosti) sopstvene vojske: „... taj film bi kod nas trebalo zabraniti. Tu je previše amatera. Krenuti u napad bez pripreme, bez izviđanja, bez znanja susjedne jedinice, ..., to rade amateri ...“. Kritička intoniranost može se možda uočiti i u scenama koje stvaraju vrlo haotičnu sliku nečega što bi trebalo biti ratni sukob. Na ovaj način rat se ne tretira kao „uzvišeni“ događaj koji je omogućio uspostavljanje novog poretka, već se prikazuje kao ono što zapravo i jeste – kaos, i ništa više od toga. Ovakva vizuelna stilizacija mogla bi se protumačiti i kao specifičan antiratni stav, pa samim tim na neki način i kao kritika rata, jer naglašavanje njegove haotičnosti ujedno otkriva i njegov pravi karakter.<sup>161</sup>

Ako bi se pak želelo generalno odrediti filmski tretman rata, mogla bi se iskoristiti shema koju postavlja komunikolog Tarik Jusić, pokušavajući da uoči načine medijskog uokviravanja<sup>162</sup> sukoba na prostoru bivše Jugoslavije. Ovaj autor smatra da pitanje kako je medijski uokviren određen događaj podrazumeva ukrštanje dva nivoa elemenata, gde se na jednom nivou nalaze pitanja o poreklu sukoba, akterima, delovanju, posledicama, opcijama i moralnim sudovima, dok su na drugom dihotomije određene pozitivnim/pomirljivim i negativnim/polarizujućim (Jusić, 2008: 56). Ukrštanje ovih nivoa se vrši tako što se svaki od elemenata sa prvog nivoa sagledava kroz dihotomije koje pripadaju drugom nivou i na taj način se konstruiše slika sukoba koja predstavlja specifično medijsko uokviravanje.

Ako se opisana shema ima u vidu, može se reći da je filmsko uokviravanje rata u Hrvatskoj podrazumevalo prevagu negativno/polarizujućeg okvira, što bi značilo predstavljanje samo jedne strane, tj. Srba, kao glavnih uzročnika rata (poreklo sukoba), njihovo jednodimenzionalno portretisanje bez veće diferencijacije ili složenosti u prikazu, uz izraženo potenciranje karikaturalnosti u izgledu i brutalnosti u postupcima (akteri i delovanje), koji su, između ostalog, podrazumevali razaranje i progon bez ikakve mogućnosti koegzistencije ili pomirenja (posledice i opcije). Iz ovoga dalje proizilazi da se samo jednoj strani može priznati moralna prihvatljivost i zakonitost ciljeva, kao i opravdanost postupaka (moralni sudovi).

161 Čini se važnim pomenuti da opisana vizuelna stilizacija rata u ovom filmu ne ide ka tome da rat bude predstavljen kao oslobodilački ili odbrambeni, niti da se posmatra iz perspektive ratocentričnog sećanja.

162 Autor polazi od teorije uokviravanja koju je prvobitno postavio Gofman, a dodatno razvio, između ostalih i Robert Entman (Robert Entman), gde samo uokviravanje podrazumeva selekciju i isticanje određenih sadržaja u medijskim tekstovima u cilju njihovog definisanja i procenjivanja (Jusić, 2008: 54).



Ovako konstruisana filmska slika rata daje moralni okvir koji je u krajnjoj instanci usmeren ka stvaranju i održavanju statusa žrtve. Jurica Pavičić smatra da je ovakav stilski izraz posebno karakterističan za hrvatske filmove iz devedesetih, nazivajući tu specifičnu formu *filmom samoviktimizacije*, gde je film *Vrijeme za...* uspostavio taj model, dok ostvarenje *Bogorodica* predstavlja njegovo dovršenje (Pavičić, 2011: 21, 108–136). Pored specifičnih osobina,<sup>163</sup> isti autor navodi da ovaj stilski model proizilazi iz samopoimanja, u ovom slučaju hrvatskog društva (odnosno njegovih kulturnih elita), kao i iz eksplicitnog podupiranja vlasti i oficijelne kulturne politike. Ovo može potvrditi i nalaz Nenada Zakoška koji u analizi pisanja provladinog *Vijesnika* nalazi da „najčešće rabljeno stilističko sredstvo u vezi s Hrvatskom jest viktimizacija: Hrvatska se prikazuje kao žrtva srpskog neprijatelja“ (Zakošek, 1999: 168).

Dakle, tokom rata u Hrvatskoj (samo)viktimizacija se uspostavila kao jedan od najvažnijih elemenata ne samo medijskog već generalno i ideološkog diskursa, pri čemu je koncept (samo)viktimizacije bio orijentisan kako ka unutrašnjoj, tako možda još više ka spoljnoj politici. Filmska slika je u potpunosti pratila ovaj obrazac, što sasvim jasno potvrđuju prethodno navedeni primeri filmskog prikazivanja sopstvene vojske gde se kao glavne karakteristike i motivi ističu nepripremljenost i pasivnost.<sup>164</sup>

Načelno posmatrano, kada je reč o žrtvi čini se važnim naglasiti da ona može imati dve dimenzije: herojsku i mučeničku, pri čemu između njih postoji razlika u konceptualizaciji i u žrtvenosnom potencijalu. Najkraće rečeno, herojska dimenzija žrtvovanja podrazumeva aktivizam, kalkulaciju u vezi sa simboličkom nagradom, ideološke okvire delanja i neobaveznost smrti, dok je za mučeništvo smrt gotovo neizbežna jer su mučenici „posthumne harizmatске ličnosti“ čiji je kontekst delovanja uglavnom religijski, a još ih karakteriše i izražena solidarnost sa potlačenom grupom, kao i trpljenje nasilja koje predstavlja „važan politički potencijal da se obrazloži i kanališe osveta i kazna i iskoreni javni neprijatelj grupe“ (Kuljić, 2014: 198–202). Jasno je da se oba žrtvena koncepta mogu instrumentalizovati, a koji koncept će u toj instrumentalizaciji dobiti primat zavisi od konkretnih društvenih okolnosti, ali i od faktora kao što su politička kultura, dominantan ideološki obrazac, stabilnost društvenog uređenja, vrsta neprijatelja, spoljnopoličke okolnosti i sl.

163 Te osobine su bile „izrazit propagandizam, nagovaračka retoričnost, naglašena crno-bijela karakterizacija, uporaba etnostereotipa uz nerijetki govor mržnje, epske i melodramske sastavnice“ (Pavičić, 2011: 21).

164 Filmsko prikazivanje sopstvene vojske kao pasivne verovatno je bilo i u službi posrednog oslikavanja zvaničnog karaktera rata, čije samo ime (Domovinski) kaže da je on bio prevashodno odbrambenog karaktera (odbrana domovine) u odnosu na agresiju koja je došla spolja.

Osim ovoga, može se reći i da su heroizam i mučeništvo bili stalna inspiracija umetničkim stvarateljima. Što se heroizma tiče, Entoni Smit navodi tri najučestalija motiva karakteristična za slikarstvo i vajarstvo XVIII i XIX veka – davanje zakletve, moralna odlučnost i herojsko samožrtvovanje (Smith, 2000: 49). Ovi motivi vizualizacije heroizma javljali su se i u drugim umetničkim vrstama, a Smit ih identifikuje i u mnogobrojnim filmskim ostvarenjima nastalim u XX veku.<sup>165</sup>

Kada su u pitanju hrvatski filmovi iz devedesetih godina koji se bave ratom, primeri vizualizacije heroizma se teško mogu uočiti po bilo kom od navedenih osnova. Motiv moralne odlučnosti se, na primer, može naslutiti u filmu *Vrijeme za...* u liku mladog dobrovoljca Darka, kada on umesto da poslušaj majku i ode u Nemačku kako bi se sklonio od rata odlazi direktno na front. Međutim, ovaj motiv je gotovo zanemarljiv u opštoj slici jer, kako primećuje Jurica Pavičić, pomenuti filmski lik je „istodobno začuđujuće isključen iz dramskog razvoja filma. Čak i pri kraju, kada poduzme odvažni pothvat i uvuče se iza neprijateljskih linija da spasi majku, on na poprište dramskog klimaksa stiže prekasno, kad je mati spašena. *Vrijeme za*, ukratko, ima za dramskog junaka ratnog heroja koji u cijelom filmu – ništa konkretno ne učini“ (Pavičić, 2011: 113). Slična situacija u kojoj (potencijalni) ratni heroji ne čine ništa može se videti i u filmu *Vukovar se vraća kući* u kojem izbeglice, među kojima ima i bivših ratnika, pa i ranjenika, jedino pričaju, i to uglavnom sa setom, o svom gradu. Nešto drugačija situacija je u filmu *Bogorodica* gde se meštani sela sukobljavaju sa neprijateljem, ali akcioni herojski momenat je gotovo zanemarljiv, posebno ako se ima u vidu napomena Zigmunda Baumana da se heroizam „meri brojem uništenih neprijatelja“ (cit. pr. Kuljić, 2014: 199).

Za razliku od koncepta heroizma, može se reći da u analiziranim hrvatskim filmovima o ratu prevladuje obrazac mučeništva, što posebno oslikavaju česte scene silovanja i klanja od strane neprijatelja. Međutim, ako bi se preciznije sagledalo, vizualizacija mučeništva ipak u izvesnoj meri odstupa od teorijske konstrukcije ovog koncepta. Ako pretpostavimo da je „kod mučenika [...] važan izbor, odnosno to da su sami izabrali smrt. Nisu to bespomoćne, nego dobrovoljne žrtve uverene da je smrt najbolje potvrđivanje opredeljenja i identiteta“ (Kuljić, 2014: 206), vidimo da u analiziranim filmovima to nije bio slučaj, jer se u njima predstava mučeništva nikad ne bazira na dobrovoljnosti, već su mučenici uvek i isključivo žrtve drugog (neprijatelja). Vizualizacija žrtvenog statusa, koja

165 Smit posebno apostrofira „šekspirovske filmove“ *Henri V* (*Henry V*, 1944), *Ričard III* (*Richard III*, 1955), *Julije Cezar* (*Julius Caesar*, 1953) i *Hamlet* (1948), kao i ostvarenja *Živeo Zapata!* (*Viva Zapata!*, 1952) i *Aleksandar Nevski* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938) (Smith, 2000: 50).

odstupa od teorijske koncepcije mučeništva, na ovaj način je saobražena zvaničnoj ideologiji, i to po nekoliko osnova. Kao prvo, tako se posredno stvarala stabilna i zaokružena slika neprijatelja,<sup>166</sup> pre svega kroz njegovu potpunu defamaciju. Takođe, specifično vizuelno predstavljanje imalo je izražen mobilizatorski, pa i društvenointegrativni potencijal, što je u ratnom i postratnom stanju u kom je bila Hrvatska moglo imati veoma značajnu ulogu. Osim ovoga, može se reći da je takva slika bila i u skladu sa spoljnopolitičkim diskursom koji je, kako je ranije naglašeno, između ostalog težio i ka tome da sopstvenu naciju prikaže kao žrtvu radi lakšeg međunarodnog priznavanja i prepoznavanja.<sup>167</sup>

### 3. Slučaj Bosne i Hercegovine

Za razliku od Hrvatske, koju je najpre samo Nemačka jednostrano priznala, prvo međunarodno priznanje nezavisne Bosne i Hercegovine (BiH) usledilo je od strane Evropske zajednice 6. aprila 1992. godine. Ovo je istovremeno bio i početak oružanog sukoba u ovoj, tada već bivšoj jugoslovenskoj republici. Međutim, formalni početak rata može biti donekle diskutabilan jer su sporadična sukobljavanja trajala gotovo čitave prethodne godine, uz nemali broj mrtvih i ranjenih (Bakić, 2011: 466).

Ipak, može se reći da je ratnim sukobima, između ostalog, prethodila i specifična politička situacija čija je glavna karakteristika bila oštra konfrontacija političkih stranaka isključivo prema etničkim kriterijumima. Iako su sve tri stranke (muslimanska, srpska i hrvatska) nakon izbora ušle u koalicionu vladu, njihovi ideološko-politički interesi su bili potpuno suprotni. Samim tim, tako suprotstavljeni interesi nisu mogli biti lako artikulisani (posebno uz činjenicu da su mnogi delovi BiH bili etnički mešoviti), što može biti jedan od značajnijih razloga izbijanja ratnih sukoba. Simboličan pokušaj da se sukobi spreče bile su antiratne demonstracije održane u Sarajevu početkom aprila 1992. godine na poziv mirovnog pokreta, sindikata i televizije, gde se okupilo između 60.000 i 100.000 demonstranata, a koje su SDS i SDA gotovo istovetnim rečima osudile (Bugarel, 2004: 87). Na demonstrante je čak otvorena i vatra sa hotela *Holiday Inn*, koji je bio pod kontrolom bosanskih Srba (O'Shea, 2005: 30).

---

166 Koncept neprijatelja je jedan od ključnih „sastojaka“ gotovo svakog ideološkog sistema. Zbog toga se i analizom načina filmske konstrukcije ovog koncepta mogu uočiti specifični mehanizmi ideološkog reprodukovanja u okvirima popularne kulture.

167 Slavoj Žižek smatra da „Drugi iz Trećeg svijeta“ može biti priznat jedino i isključivo kao žrtva, jer u suprotnom, onaj koji nije spreman igrati ulogu žrtve biva „smjesta denunciran kao terorist ili fundamentalist“ (cit. pr. Buden, 1999: 81).

Gotovo uporedo sa ovim svojevrsnim gušenjem građanstva počela su ozbiljnija sukobljavanja, a kao zvaničan početak rata uzima se upravo dan međunarodnog priznanja suverene BiH jer je tada otpočela gotovo četvoro-godišnja opsada Sarajeva od strane srpskih snaga. Tokom tog perioda, sam grad je, usled artiljerijske vatre sa srpskih položaja, pretrpeo znatnu materijalnu štetu. Osim opsednutog Sarajeva, pripadnici srpskih snaga su izvodili snažne ofanzivne vojne akcije širom BiH, najviše u severoistočnom i severozapadnom delu, kao i po gradovima i selima duž reka Drine i Save, pri čemu je usled prakse etničkog čišćenja u mnogim delovima za nekoliko meseci potpuno promenjena etnička struktura stanovništva (Čalić, 2009: 125–126).

Tokom ranih faza ratnih dešavanja, srpske snage su se podjednako sukobljavale sa pripadnicima hrvatskih i muslimanskih oružanih formacija, s obzirom na to da su na samom početku Hrvati i Muslimani zajednički delovali. Međutim, ovaj savez je bio kratkotrajan jer „već maja 1992, preuzimanje kontrole nad nekim skladištima i fabrikama oružja povod je za ozbiljnije okršaje. Od septembra 1992. pogotovo, sve je više čarki između Armije Republike BiH (ARBiH) i Hrvatskog vijeća odbrane (HVO) u centralnoj Bosni. Na teritorijama koje drži pod kontrolom, naročito u Mostaru i u zapadnoj Hercegovini, HVO sve otvorenije sprovodi politiku diskriminacije i terora prema muslimanskom stanovništvu“ (Bugarel, 2004: 93).<sup>168</sup> Uporedo sa ovim, od 1993. godine muslimanske i bošnjačke snage počele su takođe da homogenizuju osvojene oblasti (Čalić, 2013: 391), u etničkom smislu, naravno.

Može se, stoga, reći da je rani savez Muslimana i Hrvata verovatno u velikoj meri bio prinudnog karaktera, pošto se u početnim fazama sukoba samostalno nisu mogli nositi sa vojskom bosanskih Srba koja je bila znatno jača.<sup>169</sup> Kada su i njihove vojne formacije postale snažnije, savez se raspao usled različitih političkih interesa, a ujedno su, nezavisno jedni od drugih, mogli uzvratiti srpskoj vojsci. U tom smislu, napadi na Srbe su se posebno intenzivirali, a jedan od takvih dogodio se početkom 1993. godine kada je muslimanska milicija pod vođstvom Nasera Orića počinila krvoproliće nad srpskim stanovništvom u selima Glogova i Kravica (Čalić,

---

168 Slično tome, navodi se kako je „Rat unutar rata“ relativizovao [...] imidž Hrvatske kao nevine žrtve srpske agresije i doveo do potpune pometnje na Zapadu. Borbe između ranijih saveznika prouzrokovale su strašno pustošenje u centralnoj Bosni i u Hercegovini, za koje je glavni simbol postalo rušenje Mostara, nekadašnje turističke atrakcije, i njegovog istorijskog starog mosta iz 16. veka, od strane Hrvatskog vijeća odbrane“ (Čalić, 2013: 389).

169 Početna vojna nadmoć snaga bosanskih Srba bila je pre svega posledica približavanja JNA srpskoj strani, kao i formiranja većeg broja različitih (para)vojnih formacija pod pokroviteljstvom tadašnje vlasti, ali i opozicije u Srbiji.

2013: 400). S obzirom na to da je ovaj zločin imao određen simbolički naboj, jer je počinjen na pravoslavni Badnji dan, može se pretpostaviti da se želja za njegovom osvetom nije olako ugasila. Svojevrсна „prilika“ za to iskorišćena je dve godine kasnije, kada je u julu 1995. godine srpska vojska u želji da zauzme srebreničku enklavu i na taj način taktički poveže teritorijalne celine pod svojom kontrolom, naišla na neočekivan otpor muslimanskog stanovništva. Ovo je uz neke druge faktore (zločini nad srpskim stanovništvom i nacionalistička ostrašćenost) dovelo do toga da je nakon zauzimanja Srebrenice „do 8000 ljudi palo [...] kao žrtva sistematskih egzekucija od strane srpskih snaga, prvog pravno priznatog genocida na evropskom tlu posle 1945“ (Čalić, 2013: 400).

Premda je vrlo teško racionalno pojmiti, pa i objasniti, ono što se tada dešavalo u Srebrenici, postoje mišljenja da nije bio u pitanju genocid u pravom smislu te reči jer nije izvedeno plansko, sistematsko i metodično istrebljenje celokupne etničke grupe sa određenog prostora, već je organizovan progon žena i dece uz masovno ubijanje muškaraca, tj. pravila se razlika na osnovu pola i dobi, jer nisu svi članovi etničke grupe poubijani (Bakić, 2011: 494). Događanja u Srebrenici se zato često nazivaju oblikom genocida nižeg stepena, ili pak genocidnim masakrom, što nikako ne umanjuje činjenicu da je to možda i najstrašniji ratni zločin na teritoriji Evrope od kraja Drugog svetskog rata.

Zbog toga je ovo bio i medijski najeksponiraniji događaj kojim se često redukovala kompleksnost sukoba u BiH, i ujedno od Srba pravila figura apsolutnih dželata. Istovremeno, mnogi zločini pripadnika druge dve skupine ostali su u svojevrsnoj senci Srebrenice, što svakako ne znači da ih nije bilo.<sup>170</sup> Drugim rečima, logori, masakri, silovanja, etnička čišćenja kao sastavni delovi „aktivnosti“ sukobljenih strana postala su „uobičajena“ stvar tokom bosanskohercegovačkog rata. Može se reći da je rat na ovaj način uticao na sve društvene sfere i podsisteme, pa je takav slučaj bio i sa popularnom kulturom, konkretno filmom.

Tokom trajanja ratnih sukoba filmska produkcija u BiH gotovo da nije postojala. Prvi igrani film koji je snimljen nakon završetka rata u BiH

---

170 Džon Lempi (John Lampe), profesor istorije na Univerzitetu Merilend navodi „vlada Izetbegovića je, takođe, održavala logor za srpske muškarce u Čelebiću, ali to je bilo retko pominjano na Zapadu. Sa svoje strane, Miloševićeva sredstva javnog obaveštavanja ohrabivala su zabludu lažne jednakosti u Srbiji: sigurno su sve tri strane bile jednako krive za iste prljave stvari. Bošnjačka strana bila je zapravo kriva za manje logorskih zlostavljanja i manje čišćenja nego druge dve. [...] Bobanove HVO jedinice isprednjačile su, neprimećene od zapadnih sredstava javnog obaveštavanja, u isterivanju ili ubijanju cele srpske manjine u Mostaru i drugim mestima u ovoj regiji“ (cit. pr. Bakić, 2011: 337).

bio je *Savršeni krug* (1997) Ademira Kenovića, za koji je scenario napisao poznati sarajevski pesnik Abdulah Sidran. Iako se ovaj film često označavao kao ratni (npr. u Ibrahimović, 2008: 123), slika rata u njemu, kao u ostalom i u većini prethodno analiziranih hrvatskih filmova, nije građena u klasičnom filmskom maniru. Ovo znači da je uobičajena inscenacija borbe u potpunosti svedena, a umesto toga je prikaz prevashodno fokusiran na devastaciju Sarajeva od strane njegovih opsedatelja. Jedna perspektiva ovakvog prikaza podrazumevala je apokaliptične prizore razrušenog grada koji su toliko učestali da u pojedinim trenucima deluje kao da Sarajevo postaje zaseban filmski lik. Druga perspektiva se direktno nadovezuje na prethodnu jer se odnosi na prikazivanje dejstvovanja okupatora (često se čuju zvuci granatiranja i pucnji snajpera), kako po stanovnicima Sarajeva tako i po samom gradu. U ovom kontekstu vrlo često je akcenat stavljan na same ljude, tako što su prikazani u redovima za hranu i vodu ili kako se po ulicama sklanjaju od snajperske vatre hodajući brzo i pogrbljeno. Potenciranje ovakvog filmskog prikazivanja (umesto, recimo, slike pružanja bilo kakvog aktivnog otpora),<sup>171</sup> najverovatnije je bilo usmereno ka tome da se uslovi života prikažu u što većoj meri neljudskim, čime se indirektno, ali i nedvosmisleno, gradila jasna slika žrtava i dželata. Osim toga, ovakvim predstavljanjem agresor (tj. neprijatelj) se dodatno demonizuje pošto je pokazano kako se „nije radilo o ratovima 'između organizovanih vojski, već o 'ratu protiv civila'“ (Bakić, 2011: 466).

S druge strane, može se reći i da kreatori filma nisu imali previše izbora oko toga „kako filmski rekonstruirati užas života u logoru zvanom Sarajevo? [...] Kako dezideologizirati sve ideološke himere koje užas i tugu rata najčešće podvode pod floskule iz nacionalnih stožera, na dnevno-političke fraze iz štampe ili s televizije?“ (Ibrahimović, 2008:

---

171 Uprkos tome što u filmu nije ni naznačen, organizovani otpor u Sarajevu je postojao, što potvrđuje i Robert Donija (Robert Donia), istoričar sa Univerziteta u Mičigenu, navodeći da „kada su u Sarajevu počele borbe, u odbranu grada su stale kako dobro organizirane vojne jedinice, tako i spontano okupljene grupe. Jedinice teritorijalne odbrane u općinama pod kontrolom SDA su se već pripremale za rat, mada sa mnogo manje oružja nego što su imali srpski nacionalisti“ (Donia, 2006: 320). Isti autor opisuje uspešne akcije vojske RBiH naglašavajući njenu brojnost i dovtljivost (kao iznuđenu posledicu slabije naoružanosti), ali isto tako konstatuje da su „operacije ARBiH najčešće [...] bile obavijene velom tajne. Novinari su često trupe ARBiH prikazivali kao dobronamjerne vojnike koji nemaju sreće jer biju uzaludnu bitku protiv znatno nadmoćnijeg neprijatelja. Pristaše bosanske vlade su ovakve prikaze ohrabrivale tokom rata da bi naglasili muke civila u gradu, ali oružana odbrana grada je bila znatno efikasnija nego što su prikazivali vanjski promatrači“ (Donia, 2006: 339–340). Može se pretpostaviti da se ovim načinom (ne)prikazivanja aktivnog otpora opsedateljima grada rukovodio i analizirani film.

126).<sup>172</sup> Imajući u vidu da je to bila najduža okupacija nekog evropskog grada u novijoj istoriji, postavlja se pitanje kako umetnički (filmski) pripovedati o takvom događaju, a da se to ne pretvori u puko lamentiranje? Može se, međutim, reći da je ovakav prikaz imao i jednu vrstu sporednog efekta koji se ogledao u potpunoj pasivizaciji građana Sarajeva, gde su stanovnici (uključujući tu i kreatore filma) počeli „sami sebe [da] doživljavaju kao osuđeničke na smrt – pokretne mete od krvi i mesa“ (Levi, 2009: 236).<sup>173</sup> Granatiranje Sarajeva je, dakle, svedeno na proces i na posledice, pri čemu je u potpunosti izbegnuto bilo kakvo prikazivanje onih koji su iza toga stajali.<sup>174</sup> Može se reći da je na taj način uspostavljen „što je više moguće depolitizovan, istorijski apstrahovan pristup ljudskoj tragediji koja se 90-ih godina odvijala u Sarajevu“ (Levi, 2009: 235), ali je isto tako izbegnuta direktna politička propaganda, kao i eksplicitno iznošenje moralnih sudova.

Osim toga što u filmu nema scena direktnih sukoba, takođe nije prisutna ni detaljnija vizuelna razrada sukobljenih strana. U tom smislu, pripadnici sopstvenih oružanih snaga vrlo su kratko prikazani u drugoj polovini filma u sceni spasavanja. Za razliku od ovoga, neprijatelju je posvećeno malo više filmskog vremena, i to najpre na samom početku u akciji „čišćenja“ sela, u kojoj vojnici, bez konkretnih obeležja, osim poneke šubare i maske za lice „fantomke“, hladnokrvno ubijaju civile, dok mrtvi ljudi leže unaokolo kao ostaci kažnjeničke ekspedicije. Nakon toga, vizuelni prikaz neprijatelja usledio je tek pred kraj filma, kada se u nekoliko scena vrlo kratko pojavljuju srpski vojnici, pri čemu su uglavnom snimani iz gornjeg rakursa tako da im se samo vide šlemovi, ali ne i lica. Na ovaj način, neprijatelj je u izvesnom smislu depersonalizovan, pa čak i dehumanizovan jer je tokom celog filma njegova „aktivnost“ prikazana iz perspektive žrtava, a svodila se na granatiranje i dejstvovanje snajpera po civilnom stanovništvu.

172 Pored određenih ideoloških konotacija, ovakva slika je u velikoj meri bila odraz stvarnog stanja koje je karakterisala činjenica da su „[s]rpske snage [...] postavile oko Sarajeva gust obruč opsade, koji je stajao do kraja rata, dakle 44 meseca. Sa okolnih brda neprestano su ispaljivane granate na grad – nekim danima i do 500 na sat. Snajperisti su namerno nišaniili civile, dok su uzimali vodu, stajali u redu za namirnice, sedeli u tramvaju ili jednostavno šetali ulicom“ (Čalić, 2013: 388).

173 Levi smatra da je ovakva slika u skladu sa percepcijom zapadnih medija „koji su često bili skloni da bosanskim civilima u potpunosti poreknu status aktivnih društvenih subjekata“, pri čemu su „mnogi u Sarajevu zaista počeli da se percipiraju *upravo onako kako su spoljašnji svet i mediji gledali na njihov život u opkoljenom gradu*“ (Levi, 2009: 236).

174 Vodeći srpski političari u BiH otvoreno su objašnjavali svoje taktičke planove u pogledu opsade Sarajeva, čija se svrha mahom ogledala ili u etničkoj podeli grada ili u njegovom potpunom prisvajanju (Vujović, 1997: 93).

Brutalnost neprijatelja je time suptilno naglašena jer je prikazano isključivo njegovo delovanje po civilima (nema, dakle, scena koje pokazuju sukobe vojski).<sup>175</sup> Isto tako, u scenama koje prikazuju vojnike ARBiH, oni na svojim uniformama imaju jasne oznake ove vojske, dok pripadnici srpskih snaga nemaju nikakve znakove raspoznavanja osim kada se u jednoj sceni kratko vide četiri ocila na šlemu vojnika. Ovakvim korišćenjem simbolizacije možda se vojska jedne strane želela predstaviti kao regularna, odnosno legitimna, a druga kao neregularna, pa samim tim i nelegitimna.<sup>176</sup>

Nešto diferenciranija slika neprijatelja prisutna je u filmu *Ničija zemlja* Danisa Tanovića. Štaviše, prema pojedinim uvidima, u filmu je data slika u kojoj je srpski vojnik „zgodan, mlad, pametan, obrazovan i govori engleski, a muslimanski borac, pak, priprost je, ružan, neobrazovan i ne zna ni komunicirati, a kamoli govoriti strani jezik“ (Lončarević, 2008: 170–171). Međutim, ove filmske slike se mogu i drugačije interpretirati, u smislu da je relativno suptilno iznivelisana predstava o Srbima kao nastranim i generalno podlim ljudima, što oslikavaju scene u kojima se vidi da pripadnik srpske vojske (Mustafa Nadarević) ima sliku golog muškarca u novčaniku i da podmuklo postavlja zamku sa nagaznom minom. Drugi srpski vojnik Nino (Rene Bitorajac), koji je jedan od dva glavna lika u filmu, zaista ne podleže negativnoj filmskoj reprezentaciji neprijatelja, ali kada se u nekoliko situacija prikazuje grupa srpskih vojnika, tu se jasno ističu uobičajeni vizuelni atributi kao što su bradatost, gojaznost, neurednost, neobrazovanost i sl. Isto tako, kada u jednoj sceni srpski oficir pozove da se jave dobrovoljci kako bi išli u izvidnicu, niko se ne prijavljuje, što jasno može sugerisati kukavičluk.

S druge strane, u prikazu bošnjačkih vojnika naglašena je njihova potpuna nespремnost za rat (kao što je, između ostalog, bio slučaj i u hrvatskim filmovima), a to je možda najjasnije pokazano kada se u jednoj od scena vojnici gube u magli. Ova scena, osim izvesnog humorističkog naboja,<sup>177</sup> pokazuje da su bošnjački vojnici bili toliko nepripremljeni za ratna dešavanja i za celokupnu situaciju uopšte da im se dešava tako banalna stvar kao što je gubljenje orijentacije u magli. Opštoj slici bošnjačkih vojnika može se dodati pojedinačan slučaj drugog glavnog lika u filmu

175 Sličan postupak je primenjivan i u partizanskom ratnom spektaklu *Bitka na Neretvi* (1969), gde je prikazivano kako je avijacija Vermahta (Wehrmacht) delovala isključivo po civilnim ciljevima (Zvijer, 2011: 61).

176 Iako su obe vojne formacije nastale u manjoj ili većoj meri od paravojnih jedinica, njihovo konstituisanje u formalne vojske je bilo vremenski blisko (ARBiH se konstituisala jula 1992. godine, a Vojska Republike Srpske /VRS/ dva meseca ranije).

177 Prema pojedinim uvidima, ova scena „u kojoj bosanski vojnici lutaju u magli, puna je humora i sarkazma i mogla bi se shvatiti kao odraz 'bosanskog' razumevanja rata i reagovanja na njega“ (Mutić, 2008: 315).



Čikija (Branko Đurić), za koga je bio karakterističan krajnje neformalan izgled koji se sastojao od majice sa amblemom rok-benda *The Rolling Stones* i patika *All Star* (koje su prepoznatljivo stilsko obeležje određenih, uglavnom omladinskih potkulturnih grupacija). Pored vizuelnog nivoa, ovaj lik u jednoj sceni ne želi da ubije zarobljenog srpskog vojnika, jer kako kaže: „nismo mi k'o oni“.

Ipak, filmsko portretisanje jedne i druge strane nije nikad odlazilo u krajnosti, a nekoliko puta u filmu se brisala razlika između jednih i drugih. To se vidi u scenama u kojima su dvojica vojnika, Čiki i Nino, pričali o devojci koju su obojica poznavali, zatim kada pokušavaju da pomognu bošnjačkom vojniku koji leži na mini, ili kad se slože da je najbolje da pozovu Unprofor zbog situacije u kojoj su se našli. Može se reći da na ovaj način „Čiki i Nino moraju da saraduju da bi preživeli. Usled te neočekivane saradnje dekonstruišu se i rekonstruišu kategorije 'nas' i 'drugih', a likovi se kolebaju na koju stranu da stanu“ (Mutić, 2008: 312). Upravo te situacije, iako ih u samom filmu nema mnogo, mogu pokazivati da su narodi na prostoru bivše Jugoslavije jednostavno upućeni (možda čak i osuđeni) jedni na druge i da je saradnja među njima neizbežna. U izvesnom smislu, ovo dalje može referirati ka ideji multietničnosti, pa i nacionalne jednakosti (u smislu nivelisanja razlika između „naše“ i „njihove“ nacije, jer se u filmu u tim trenucima briše nacionalna podvojenost između njih). Možda se čak u jednom širem smislu može donekle naslutiti i eho ideje bratstva i jedinstva, prvenstveno zbog toga što se saradnja i upućenost jednih na druge, koje su okosnice opisanih scena, ujedno nalaze i u osnovi koncepta bratstva i jedinstva. Naravno, ne može se reći da film *Ničija zemlja* zagovara pomenute ideje i koncepte, ali se čini da se oni u određenom smislu sami po sebi nameću, jer je indirektno pokazano da nasuprot njima stoje mržnja, rat i ludilo.<sup>178</sup>

Sve opisane scene dešavale su se u rovu, koji je imao centralno mesto u filmskoj naraciji i u kom su trojica glavnih junaka silom prilika smeštena. Za ovaj prostor je uglavnom bio karakterističan izostanak sukoba, pri čemu su se i jedni i drugi savršeno razumevali (iako su govorili zvanično različitim jezicima), ponekad su i saradivali, a još su delili i zajedničku prošlost. Zbog toga bi se rov možda mogao sagledati kao jedna vrsta alegorije iza koje se krije socijalistička Jugoslavija.<sup>179</sup> Isto tako, može se reći

178 Ovaj nivo analize može upućivati i na povezanost sa partizanskim filmovima u kojima su pomenuti koncepti znatno više promovisani, ali uglavnom ne direktno, već posredno, preko prikazivanja partizanske vojske.

179 Možda bi se u metafori rova mogla prepoznati i BiH, ali opet samo ona koja je egzistirala u okvirima socijalističke Jugoslavije, jer je samo u tom društvenom kontekstu mogla imati karakteristike koje se naglašavaju u metafori (kao što je i pokazalo postjugoslovensko iskustvo). Samim tim, nezavisno od toga kako se posmatra, socijalistička Jugoslavija iskrsava kao metaforična instanca koja se ne može zanemariti.

da „u *Ničijoj zemlji*, fizičke granice rova stvaraju treći prostor u kojem opstaje osećaj neutralnosti“, a taj prostor u ovom slučaju podrazumeva da on nije ni „naš“ ni „njihov“ nego liminalni, odnosno prelazni ili granični (Petrunic, 2005). Možda bi se, pored toga, taj prostor mogao sagledati i kao zajednički (iako zvanično nije ničiji, što sugeriše i naslov filma), pa da u takvom prostoru opstaje osećaj normalnosti (u najširem smislu, naravno). Upravo oni trenuci u rovu kada se uspostavlja povezanost između jedne i druge strane predstavljaju jednu vrstu (mirnodopske) normalnosti koja je na jugoslovenskom prostoru bila prisutna skoro pola veka i koja je ujedno suprotnost (ratnom) haosu koji je nakon toga nastupio.

Prethodno opisane scene mogu se sagledati i kao vidovi političke korektnosti, za koje je moguće pretpostaviti da su imale određenog uticaja na to da film 2002. godine dobije nagradu Oskar za najbolji strani film, koju dodeljuje Američka akademija filmskih umetnosti i nauka. Može se stoga reći i da je „*Ničija zemlja* [...] oskarovski priznata filmska verzija rata koja u skladnoj proporciji perpetuira stvorene stereotipe i politički korektno lokalne tonove“ (Daković, 2008: 109). Stremljenje ka politički korektnoj verziji rata u BiH na neki način se ogledalo i u razmatranju pitanja krivice za ratne sukobe. To je posebno oličeno u scenama koje pokazuju prepirku dvojice sukobljenih vojnika oko paljenja sela, kada obojica nevoljno dolaze do zaključka kako su to radili i jedni i drugi. Ova rasprava se zatim prebacuje na pitanje glavnih krivaca za datu situaciju, kada slede scene u kojima bošnjački vojnik sa oružjem u rukama primorava srpskog vojnika da prizna krivicu sopstvene nacije za rat, i obrnuto, kada se srpski vojnik domogne oružja, on to isto čini bošnjačkom vojniku. I jedan i drugi, kada su u prilici silom nametnuti svoju volju, ponavljaju istu repliku kao ključni argument: „Zato što ja imam pušku, a ti nemaš!“ U širem smislu, ovo se može čitati kao metafora za odnos između sile i istine, „[j]er, ko drži oružje odlučuje o istini“ (Mutić, 2008: 314). Ovim putem, krivac se ne imenuje eksplicitno, već se kroz sarkastično-kritičku prizmu pokazuje jedan oblik manipulacije istinom, koji načelno ne mora biti karakterističan samo za balkansko podneblje.<sup>180</sup>

180 Prema nekim mišljenjima film takođe „daje argumente rata kao endemičnog i nacionalističkog, uklapajući se s međunarodnim stereotipima. Endemični govore o ratu kao regionalno neizbežnoj i specifičnoj sudbini. Nacionalno(istički) raspoređuju krivicu na sve učesnike, a odluku o krivici prepuštaju međunarodnim sudovima, dok filmu ostaje sloboda slikanja za večnost“ (Daković, 2008: 109). Rasprava između glavnih likova predstavlja upravo jednu vrstu nacionalističkog viđenja rata, jer se krivica pokušava svaliti isključivo na suprotstavljenu stranu. Međutim, momenti njihove saradnje u kojima se brišu razlike između jednih i drugih mogli bi se shvatiti i kao jedan neendemičan pogled na rat pošto deluju kao kontraargument upravo tezi o neizbežnosti i ukorenjenosti rata u oblasti Balkana.

Pored ovoga, u filmu je pitanju odgovornosti za rat i raspad pristupljeno i na nešto drugačiji, posredniji način, upotrebom dokumentarnog materijala. Ovo se odnosi na video-snimak govora Radovana Karadžića, nakon čega slede dokumentarne scene u kojima inostrani narator govori o „žestokim napadima paravojnih snaga bosanskih Srba uz veliku pomoć JNA“ na „bosanske gradove koje su branili civili“, pri čemu „Srbi snažno napadaju šireći strah i teror“ i uz to „stvarajući novi termin 'etničko čišćenje'“. Iako su ovi dokumentarni snimci integrisani u igranu strukturu filma, oni u izvesnom smislu predstavljaju celinu za sebe, jer se tokom prikazivanja gubi utisak o njihovoj uronjenosti u dijegetički svet samog filma. Na ovaj način su se jukstapozicionirala dva nivoa – filmski, u kome rasprava „ko je počeo rat i ko je glavni krivac?“ ima više sarkastičan prizvuk, i dokumentarni, koji ne ostavlja nikakve nedoumice u pogledu odgovora na prethodno pitanje. Osim ovoga, korišćenje dokumentarnog materijala je verovatno trebalo da pojača utisak objektivnosti na taj način što u pitanju nije bila filmska konstrukcija, već vizuelno dokumentovanje, uz šta je jasno pokazano da su taj dokumentarni materijal napravili stranci.<sup>181</sup>

Uloga stranaca tokom rata u BiH u oba navedena filma razmotrena je na jedan kritički način. U ostvarenju *Savršeni krug* ova kritika je nešto blaža, a postavljena je kao jedna vrsta kontrasta između raskošnog božićnog slavlja francuskih pripadnika misije UN i običnih Sarajlija koji žive u bedi. Glavni junaci, sarajevski pesnik i dva dečaka, fascinirano posmatraju šljašteću vilu u kojoj su smešteni Francuzi, čudeći se kako ovi imaju struje i vode u izobilju. Kako su jedni od drugih odvojeni visokom ogradom i bodljikavom žicom, ove scene mogu ukazivati na znatnu distanciranost i nedostatak empatije i razumevanja međunarodne zajednice prema žiteljima BiH i nezavidnoj situaciji u kojoj su se našli.<sup>182</sup> Slično ovome, i Pavle

181 Ovde se pre svega misli na objektivnost stranca o kojoj govori Georg Zimmel (Georg Simmel), a koja podrazumeva da stranac „nije iz korijena fiksiran za pojedine sastavne dijelove ili jednostrane tendencije grupe, on nasuprot svemu tome stoji s posebnim stavom 'objektivnoga' koji ne znači, recimo, neki običan odmak i nesudjelovanje nego predstavlja posebnu formu sastavljenu od daljine i blizine, ravnodušnosti i angažmana“ (Simmel, 2001: 154).

182 U tom smislu Robert Donija primećuje kako su se „zvaničnici UN-a [...] uključili u 'promatranje na vatrenoj liniji' u skladu sa formulacijom iz sporazuma, dok su bosanski Srbi iz artiljerije i tenkova pucali na grad. Novinari su bili zaprepašćeni kafkijanskim prizorom promatrača UN-a koji mirno prave bilješke za svoje izvještaje dok se ubitačna vatra ispaljuje na grad od pola miliona stanovnika“ (Donia, 2006: 331). Za razliku od ovoga, pojedini filmski kritičari ovoj sceni daju veliku važnost u narativnoj strukturi filma, ali se ujedno smatra da je nedovoljno iskorišćen njen simbolički potencijal pošto je „drugačijim [...] montažnim redosljedom mogla postati signifikantno mjesto za izvlačenje ili akcentuiranje jedne od temeljnih značenjskih linija u filmu – na jednoj strani mizerija života u logoru 'Sarajevo', na drugoj strani uzvišenost

Levi smatra da u filmu ima „nekoliko scena [iako ne navodi koje su to konkretno scene, prim. N. Z.] – izrazito kritički nastrojenih prema NATO-u i međunarodnoj zajednici zbog toga što su svoje prisustvo u Bosni sveli na ulogu pasivnih posmatrača“ (Levi, 2009: 235).

Znatno oštija kritika „međunarodnog faktora“ prisutna je u filmu *Ničija zemlja*, gde je kritička oštrica usmerena prema misiji UN i ka globalnim medijskim korporacijama. Prvi kritički segment, koji se ujedno može sagledati i kao kritika međunarodne zajednice uopšte, u filmu je koncipiran tako što se pažnja prevashodno usmerila na odnos stranaca prema jugoslovenskom sukobu i učesnicima u njemu. U tom smislu, jasno je pokazano kako pripadnici misije UN kao svoj primarni zadatak shvataju sprečavanje „domorodaca da se poubijaju“ (kako je u jednom njihovom međusobnom dijalogu rečeno), pri čemu nekoliko puta u filmu i jednu i drugu zaraćenu stranu nazivaju ludacima i manijacima. Ovakav portret „međunarodnog faktora“, koji se prikazuje kao superiorniji u odnosu na pripadnike bivše jugoslovenske države, može referirati ka konceptima balkanizma, odnosno ugnežđujućeg orijentalizma.

Pomenuti koncepti se koriste upravo za objašnjavanje percepcije i odnosa, mahom zapadne javnosti prema Balkanu kao Drugom. Balkanizam, koji se ponovo aktuelizovao u poslednjoj deceniji XX veka, između ostalog podrazumeva i „povratak plemenskom, zaostalom, primitivnom i varvarskom“ (Todorova, 1999: 15), ali se ipak naglašava da „Balkan je Evropa, deo Evrope, iako je, po opšte prihvaćenom mišljenju, u nekoliko prošlih vekova postao njena provincija, njena periferija“ (Todorova, 1999: 38). Balkanizam, dakle, predstavlja varijaciju u okviru jednog, zapadnog tipa, jer se Balkan smatra delom Evrope, samo što se taj deo vidi kao nerazvijen, nedovoljno (po zapadnim merilima) civilizovan i, u skladu s tim, sa mnogo primitivnog i varvarskog u sebi. S druge strane, ugnežđujući orijentalizam je nešto širi koncept i podrazumeva posebnu formu orijentalizma<sup>183</sup> koja se javlja „kada govorimo o načinu predstavljanja kultura

moгуćег `normalnog`, `civilnog`, `življenja` (Ibrahimović, 2008: 129). Pomenuti uvid, dakle, scenu ne vidi u kontekstu kritike međunarodnih činilaca, već je sagledava kao mogućnost da se dodatno naglase neljudski uslovi koji su vladali u Sarajevu.

183 Autorka ovog koncepta Milica Bakić-Hejden iz Saidove verzije orijentalizma preuzima podelu na superiorna (zapadna) i inferiorna (istočna) društva, gde su i jedna i druga prilično homogena u svojoj superiornosti, tj. inferiornosti, što je zapravo povezano „sa političkim i ekonomskim odnosima dominacije i potčinjenosti, koji istovremeno objašnjavaju i opravdavaju dominaciju zapadnih društava nad istočnim“ (Bakić-Hayden, 2006: 32). Sam Said orijentalizam prevashodno shvata kao sastavni deo evropske materijalne civilizacije i kulture, pri čemu u vidu ima tri međusobno povezana određenja: akademsko određenje koje proizilazi iz naučnog bavljenja Orijentom, zatim orijentalizam kao „stil mišljenja“ zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj razlici između Orijenta i Okcidenta, i na kraju orijentalizam kao zapadni stil

tako obezvređenog Drugog, koji otkriva tendenciju da se svaki region koji je južno i istočno od nas vidi kao konzervativniji i primitivniji, nameće se ideja orijentalizma koji se 'gnezdi' u samom sebi (*nesting orientalisms*) i na taj način reprodukuje“ (Bakić-Hayden, 2006: 36).

Imajući u vidu ove dve diskurzivne perspektive, čini se da je slika predstavnika Zapada, koji su u filmu *Ničija zemlja* oličeni u pripadnicima misije UN, bliža konceptu ugnežđujućeg ili reprodukujućeg orijentalizma. Iako je balkanizam uži pojam i direktno se odnosi na region kojim se i film bavi, ovaj koncept, kako je već rečeno, podrazumeva i da je sam Balkan deo Evrope. U filmu se, međutim, to ne vidi, i ne samo da Balkan nije prikazan kao deo Evrope, jer se njegovi stanovnici od strane „Evropljana“ percipiraju kao domoroci, ludaci i manijaci, već je od nje i fizički razdvojen rovom ili visokom ogradom i bodljikavom žicom. Takođe, prostor na kome se odvija radnja filma obuhvata jugoistočni deo Evrope, pa se i sa tim segmentom poklapa zapadnoevropska percepcija tog prostora kao konzervativnijeg, odnosno primitivnijeg.<sup>184</sup>

Osim načina na koji je percipirala sukobljene strane, međunarodnoj zajednici se u filmu zamera i pasivnost. Pored toga što je prikazano kako pripadnici misije UN nisu ništa uradili čak i kad su pozvani da nešto preduzmu (spasavanje vojnika u rovu koji je ležao na neeksplodiranoj mini), njihova pasivnost je naglašena i u narativnoj ravni kroz replike koje sami izgovaraju kao što su „Neću valjda rizikovati živote naših vojnika da spasim njihove?“, ili „...ne mogu učiniti ništa bez odobrenja skupštine UN“, kao i to da „...UNPROFOR ne radi apsolutno ništa...“. Može se pretpostaviti da je ovo insistiranje na pasivnosti međunarodnog faktora u određenoj meri verovatno bilo povezano i sa izostankom njihove intenzivnije reakcije prilikom zločina u Srebrenici.<sup>185</sup> U skladu sa ovim, prema pojedinim mišljenjima upravo je način prikazivanja stranaca i njihov odnos kako prema samom sukobu tako i prema učesnicima u njemu „jasan odjek srebreničke tragedije“ (Horton, 2003: 31).

---

dominacije, restrukturisanja i posedovanja vlasti nad Orijentom (Said, 2008: 10–11). Orientalizam kao oblik zapadne percepcije nezapadnog Drugog podrazumeva jasnu i čvrstu razliku između Okcidenta i Orijenta, pri čemu je između njih „odnos snage, dominacije, različitih stupnjeva složene hegemonije“ (Said, 2008: 14).

184 Treba napomenuti da koncept ugnežđujućeg ili reprodukujućeg orijentalizma ima nešto univerzalniji karakter, pošto se ne odnosi samo na zapadnoevropsku percepciju istočne Evrope, već se može javiti u bilo kom regionu, nezavisno od njegovog geografskog položaja. Geografski determinizam, uslovno rečeno, ovde se može ogledati u tendenciji da se u okviru jednog određenog regiona njegovi istočni i južni delovi sagledavaju kao inferiorniji. Otuda i epitet „ugnežđujuć“ jer se na taj način orijentalizam „gnezdi“ i u drugim regionima i reprodukujući se ujedno.

185 Postoje mišljenja da ja napad VRS na Srebrenicu „za 150 holandskih 'plavih šlemova', stacioniranih na tom mestu došao potpuno neočekivano“ (cit. pr. Čalić, 2013: 399).

Osim ka međunarodnoj zajednici, kritička oštrica je bila usmerena i prema globalnim medijskim sistemima i njihovom odnosu prema ratu na postjugoslovenskom prostoru. Tu je na meti kritike bila logika globalnih medija koja u prvi plan stavlja težnju da se po svaku cenu dođe do što ekskluzivnijih vesti, bez ikakve potrebe za razumevanjem šireg konteksta. Ovo je posebno oličeno u scenama u kojima urednici medijske kuće insistiraju da njihova novinarka na terenu (Katrin Cartlidge) priđe što bliže rovu, koji je u međuvremenu postao senzacionalna vest, kako bi intervjuisala direktne učesnike u toj drami. Logika medijskog diskursa je na ovaj način indirektno potcrtana, a njena suština ogleđa se u tome kako od tragedije napraviti spektakl, jer u moru informacija, koje zapravo imaju karakter robe, najlakše je prodati one koje su senzacionalističke ili u formi spektakla. Senzacionalizam se može odnositi na „praksu medija da prilikom stvaranja vesti koriste elemente melodrame, emocije i rasonodu, a umanjuju značaj razuma i informacija“ (Jusić, 2008: 48). U formalnom pogledu, senzacionalizam se gradi upravo preneglašavanjem pojedinosti vezanih za određeni događaj ili njegove učesnike, kao i insistiranjem na njihovom često nepotrebno detaljnom opisu i eksplicitnom prikazivanju. Zbog toga bi se možda moglo reći da u filmu *Ničija zemlja* „gledalac kontinuirano posmatra reportere koji su više zainteresovani za svoje rokove i kako da 'pojačaju' tragične priče nego što pokušavaju da razumeju šta se zapravo događa ispred njihovih očiju“ (Horton, 2003: 32).

#### 4. Slučaj Srbije

U svim prethodno pomenutim zemljama (nekadašnjim republikama socijalističke Jugoslavije) postoji određen nesklad između simboličkog značaja ratnih sukoba (Slovenija i Hrvatska) ili veličine, odnosno opsega ratnih dejstava (BiH) i njihove slabe zastupljenosti u okvirima filmske produkcije. Izvestan nesklad karakterističan je i za Srbiju, ali u sasvim drugačijem obliku, jer je u njoj produkcija filmova o ratu na prostoru bivše Jugoslavije bila znatno intenzivnija (u kvantitativnom i u kvalitativnom pogledu) od ostalih direktnih učesnica, iako Srbija nikada zvanično nije neposredno učestvovala u tim sukobima.

Nezvanično, međutim, posredan uticaj je bio više nego prisutan. Ovo se ne odnosi na početna sukobljavanja u Sloveniji jer tokom tih dešavanja uplitanja političkog vrha iz Srbije nije bilo, prevashodno zbog toga što „Beograd u principu uopšte nije hteo da spreči secesiju već, mnogo više, da zadrži srpsko stanovništvo u jednoj državi. Pošto u Sloveniji nisu živeli Srbi, sukob je brzo okončan“ (Čalić, 2013: 383–384). Sukobi u Hrvatskoj

i BiH bili su u tom pogledu drugačiji upravo zbog činjenice da je u tim republikama bio znatan procenat stanovništva srpske nacionalnosti, sa kojim se u atmosferi uzavrelih nacionalističkih strasti lako moglo politički manipulirati. Zbog toga se može reći da su se „[...]Srbija i Hrvatska [...] sukobile preko srpske manjine u Hrvatskoj, koja je, s jedne strane, bila diskriminisana i zastrašena nadolazećim hrvatskim nacionalizmom, a s druge je bila gurana iz Srbije na oružanu pobunu kako bi se otcepila od Hrvatske i ušla u sastav buduće srpske države“ (Pešić, 1996: 11). Konkretno „podsticaj“ koji je dolazio iz Srbije uglavnom je podrazumevao deljenje oružja hrvatskim Srbima, koje su sprovodile određene strukture u službama bezbednosti i vojsci JNA.<sup>186</sup> Slična situacija je bila i tokom trajanja ratnih sukoba na teritoriji BiH jer su „specijalne snage srpskog Ministarstva unutrašnjih poslova, 'crvene beretke', takođe [...] delovale na bosanskoj teritoriji“ (Čalić, 2013: 392).

Međutim, politički vrh Srbije nekoliko godina nakon izbijanja sukoba promenio je svoju politiku (bar deklarativno) iz stanja latentne podrške u stanje manifestnog suprotstavljanja ratnim dejstvima. Ovakva promena političkog kursa uslovlila je situaciju u kojoj su „[m]ediji pod kontrolom države počeli [...] da promoviraju slogan 'Mir nema alternativu' i da prikazuju Miloševića kao 'nezaobilazan faktor mira' i kao 'ključ mira na Balkanu“ (Gordi, 2001: 165). Ako su sadržaji elektronskih medija bili u saglasju sa zvaničnim ideološko-političkim kursom, pitanje je da li je takav slučaj bio i sa filmskom produkcijom?

Može se reći da je filmska produkcija u Srbiji, uslovno rečeno, pratila ratna zbivanja. Nevena Daković tako identifikuje hrvatski i bosanski filmski ciklus koji su se bavili ratnim sukobima u tim, tada već bivšim, jugoslovenskim republikama.<sup>187</sup>

Kada su u pitanju ratni sukobi u Hrvatskoj, njih su pratila dva značajna filma, *Dezertjer* i *Vukovar, jedna priča*. Oba ostvarenja su fokusirana na „vukovarsku tematiku“, a denotativna ravan koja se odnosi na filmski opis rata bila je, kao i u prethodno opisanim slučajevima drugih republika, dosta svedena, što znači da su to bili ratni filmovi uglavnom bez scena ratnih okršaja. To se posebno odnosi na film *Dezertjer*, u kome se samo kratko na početku mogu videti vojnici u okršaju. Uz još nekoliko scena razrušenog i spaljenog Vukovara, u nastavku rat se konstruiše na posredan način, dokumentaristički, kroz izveštaje televizijskih i radio-reportera. Tokom većeg dela filma ovo je zapravo glavni način predstavljanja rata.

186 Vesna Pešić tako ukazuje na naoružavanje Srba kanalima tajne policije (Pešić, 1996: 56).

187 Ova filmska teoretičarka zapravo govori o četiri ciklusa gde, osim hrvatskog i bosanskog, uključuje i začetak kosovskog ciklusa, kao i njegov nastavak oličan u NATO ciklusu (Daković, 2008: 98).

Za razliku od ovoga, vizuelna konstrukcija rata u filmu *Vukovar, jedna priča* nešto je ekspresivnija, pre svega jer ima malo više scena neposrednog sukoba između zaraćenih strana. Ove scene su snimane uz dosta akcije i pirotehničkih efekata, čak i sa upotrebom borbenih vozila. I ovde, kao i u prethodnom ostvarenju, koriste se slike devastiranog grada Vukovara, kao i dokumentarni materijali iz različitih informativnih emisija koji su utkani u dijegetičku ravan filma.

Nešto svedenija slika rata prisutna je i u predstavniku bosanskog ciklusa, filmu *Lepa sela lepo gore*, u kome postoji samo jedna klasična ratna akciona scena u kojoj muslimanske jedinice iznenada napadaju grupu srpskih vojnika, ali iako je relativno uverljivo snimljena, ne traje previše dugo. U tom pogledu ne razlikuje se ni film *Podzemlje* jer se rat na postjugoslovenskom prostoru prikazuje tek u trećem delu filma, ali se ne precizira na koja konkretno sukobljavanja se odnosi, već se samo pominje 1992. godina.<sup>188</sup> U ovom ostvarenju vizuelna konstrukcija rata takođe uglavnom sledi obrazac koji podrazumeva da su scene sukoba krajnje svedene i minimalne, uz zvučno dominiranje eksplozija i pucnjave.

Opisani primeri filmova o ratu (izuzev donekle filma *Vukovar, jedna priča*) daju jedno specifično viđenje rata u kojem mahom dominira izostanak sukoba. Izbegavanje eksplicitne ratno-filmske perspektive može se eventualno objasniti činjenicom da Srbija nije zvanično bila u ratu (pa bi svaki pokušaj filmske ekranizacije mogao značiti i indirektno negiranje ovog stava). Isto tako, može se navesti i situacija u kojoj država zvanično ne učestvuje u ratu koji se dešava na njenim granicama i u kome sudeluju (i ginu) njeni državljani, ali ga pritom obimno logistički potpomaže. Ovakvoj situaciji doprinosilo je i neproglašavanje ratnog stanja, dok su istovremeno vršene opsežne mobilizacije čiji je legalni karakter bio upitan.<sup>189</sup>

Navedenom se može dodati i činjenica da mnogi koji su otišli na ratište, bilo kao dobrovoljci ili kao (prinudno) mobilisani, često ni sami nisu bili svesni kuda idu i za/protiv koga se bore. Nada Sekulić navodi da „[u] nejasnoj situaciji, ljudi su odlazili u rat sa jednom slikom i uverenjima o

188 Jurica Pavičić navodi kako su mnogi inostrani filmski kritičari smatrali da se ovaj deo filma odnosi na sukobe u BiH, međutim, po njemu „i pejzažne i urbanističke sastavnice u scenografiji (raspelo na trgu, barokni portal crkve...) jasno pokazuju da riječ mora biti o hrvatskom prostoru, ili konkretnije – Slavonija“ (Pavičić, 2011: 156).

189 Prema pojedinim mišljenjima „[u] Srbiji, naime, do danas niko nije odgovarao za to što su vojni obveznici mobilisani uz zvaničan poziv za vojnu vežbu. U pravnom smislu, to je bila potpuno protivzakonito izvedena mobilizacija“ (Sekulić, 2013: 258). Osim što je bila protivzakonita, za mobilizaciju u Srbiji bi se moglo reći i da je bila neuspešna s obzirom na rasprostranjeno odbijanje rezervista da se odazovu, dezertiranje velikog broja ljudi i očigledan nedostatak entuzijazma kod Srba koji su se odazvali (Bjelajac, Žunec, 2009: 245).



tome gde i zašto idu da se bore, dok su se iz rata vraćali sa sasvim drugim idejama i u mnogim slučajevima, sa promenjenom ideologijom. Pritom, neki u momentu odlaska na ratište i nisu imali punu svest i nisu bili jasno informisani o tome da idu u zonu borbenih dejstava“ (Sekulić, 2013: 158). Opisana (ratna) situacija u kojoj je bilo mnogo nejasnog i nedorečenog verovatno je posredno mogla uticati i na filmske inscenacije ratnih dešavanja pa su zato preovlađivale svedenije slike ratnog sukoba, čak i njegovog potpunog odsustva.

Slično ovome, i Jurica Pavičić navodi da odsutnost rata u filmovima nije neočekivana jer „[v]eć nakon prve ratne godine, naime, rat je u srpskim novinama i elektronskim medijima minimiziran i marginaliziran, u TV vijestima zauzimao je prostor primjeren perifernom, inozemnom zbivanju. [...] Takav opći stav bio je s jedne strane posljedica psihologije potiskivanja, a s druge oficijelne ideologije koja je ustrajno ponavljala kako 'Srbija nije u ratu', te kako su ratovi u BiH i Hrvatskoj građanski ratovi za koje je Srbija bezrazložno kažnjena sankcijama“ (Pavičić, 2011: 49).

Može se pretpostaviti da je društvenopolitička situacija u Srbiji uticala i na to da se nešto izrazitije koristi dokumentaristički materijal, što je bio slučaj sa filmovima *Dezserter* i *Vukovar, jedna priča*. Kompleksnost, pa i konfuznost samog rata, koja je proisticala i iz činjenice da su sukobljene strane bile dojučerašnji sunarodnici, u velikoj meri je otežavala njegovo ekranizovanje. Stoga se korišćenje dokumentarističkog materijala može posmatrati i kao jedna vrsta rešenja kome se pribeglo prilikom filmske obrade sukoba, jer ako nije postojao zvaničan i opšteprihvaćen stav o ratu, verovatno je samim tim bilo teže inscenirati ga. Dodatna i u izvesnom smislu otežavajuća okolnost je bila i ta što su ovi filmovi nastali dok su sukobi još uvek trajali, pa je samim tim i inscenacija rata bila još uvek „vruća tema“. Dokumentaristički materijal je, uz sve to, mogao biti jedna vrsta kompenzacije malom broju akcionih scena, ali istovremeno možda i želja filmskih autora da se na što „autentičniji“ način čitava situacija dodatno objasni i pojaśni. Ostaje ipak nedoumica u pogledu dokumentarnih sekvenci u filmu *Dezserter* za koje su iskorišćeni krajnje jednostrani televizijski i radio-izveštaji o stanju na ratištu, u kojima se govori isključivo o napadima hrvatskih snaga na JNA, pri čemu se hrvatske snage nazivaju različitim pogrđnim imenima.<sup>190</sup>

190 Prilikom jednostranog izveštavanja i plasiranja senzacionalističkih vesti koje su istovremeno širile strah, ali i mržnju u Srbiji, učestvovali su podjednako i štampani i elektronski mediji. Među potonjim, u ovoj vrsti aktivnosti posebno su se isticale informativne emisije (koje su se samim tim suprotstavljale samoj svojoj *informativnoj* prirodi, s obzirom na to da su često te informacije bile neproverene, neobjektivne i izraženo pristrasne, pa su kao takve teško mogle nekoga objektivno informisati), kao što je bio TV Dnevnik (u filmu *Dezserter* dokumentaristički materijal vrlo podseća na

Ipak, ono što je jasno jeste da je ova dokumentarna forma jedini način predstavljanja neprijatelja u filmu *Dezserter*, što znači da u ovom ostvarenju nema njegovih fizičkih manifestacija. Filmsko koncipiranje neprijatelja gradi se kroz dokumentarno-narativnu ravan, što znači da se o neprijateljima samo izveštava, najčešće, kako je već navedeno, na jedan krajnje isključiv i jednostran način (koriste se sintagme kao „hrvatske ustaške snage“ ili „ustaški plaćenici“). Preuzimanje ovih negativnih stereotipa bez jasnog (kritičkog, ironijskog ili bilo kog drugog) otklona, ostavlja nedoumicu o njihovoj ulozi i funkciji u samom filmu, posebno kada se ima u vidu da je reditelj bio Živojin Pavlović, jedna od ključnih figura čuvenog *crnog talasa* jugoslovenske kinematografije i autor koji je posebno poznat po svojim izrazito društveno-kritički intoniranim ostvarenjima.

Posmatrano u širem kontekstu, rasprostranjeno medijsko korišćenje pomenutih stereotipa u Srbiji imalo je sasvim jasnu političko-propagandnu funkciju. Česta upotreba termina „ustaša“ u javnom diskursu trebalo je da izjednači Hrvatsku otcepljenu od Jugoslavije sa Nezavisnom Državom Hrvatskom (NDH). Ovakva strategija ponovo je prizivala u sećanje zločine koji su u NDH počinjeni nad srpskim stanovništvom, što je u načelu moglo imati snažan emotivni ali i delatni potencijal, u smislu razvijanja svesti o potrebi osвете. Samim tim, može se reći da je Beograd „svom snagom podržavao zahteve Srba u Hrvatskoj, potpirivanjem straha od neminovnog ponavljanja genocida iz II svetskog rata“ (Pešić, 1996: 56).

Negativni etnički stereotipi bili su izraženi i u filmu *Lepa sela lepo gore*, s tim što su često bili sastavni deo filmskih dijaloga. U ovom ostvarenju neprijatelj je takođe prikazan bez jasnih fizičkih manifestacija, pri čemu je najčešće bio oličen u bestelesnim glasovima,<sup>191</sup> ponekad su se videli i fizički obrisi, ali nikada njihova lica. Moguće je pretpostaviti da se ovim putem želelo izbeći eventualno upadanje u negativne klišeje filmske slike neprijatelja. Isto tako, odsustvo eksplicitnog prikazivanja može se objasniti i time da je neprijatelj prikazan kao neka vrsta „ideološkog fantazma“, jer zapravo nije ni bilo potrebno do kraja zaokružiti njegovu sliku pošto je „empirijski, istorijski subjekt koji *zaista* (već) veruje u 'etničku stvar' – subjekt interpeliran etnonacionalizmom – savršeno predisponiran da zauzme poziciju, da na sebe preuzme ulogu idealnog 'gledaoca za koga se pretpostavlja da veruje“ (Levi, 2009: 217). Drugim rečima, potencijalni gledaoci su usled rasprostranjene i široko plasirane nacionalističke propagande imali sasvim jasnu

---

ovu informativnu emisiju). Rade Veljanovski u tom smislu navodi da „[p]rogrami, pogotovo u informativno-političkom delu, pripremani su po pravilima ratne propagande“ (Veljanovski, 1996: 625).

191 U teoriji filma se to naziva akuzmatičkim glasovima i za njih je karakteristično to da se čuju, ali da im se ne vidi izvor, čime odaju utisak tumaranja po površini slike ili ekrana (cit. pr. Levi, 2009: 215).

sliku konkretnog etničkog neprijatelja, pa bi njegovo vizuelno potcrtavanje moglo delovati kao nepotrebno pre naglašavanje.

S druge strane, nedovoljno vizuelno jasan prikaz neprijatelja dopunjen je suptilno naglašenom brutalnošću. To su najpre scene koje kroz par kadrova pokazuju kako ubijaju majku glavnog junaka, pri čemu se ne vidi konkretan čin ubistva, niti se vide egzekutori, već su kadrovima samo nagovešteni veliki okrvavljeni nož i lice majke u agoniji. Osim ovoga, brutalnost neprijatelja posredno je dopunjena i scenama u kojima se čuje kako oni preko razglasa „emituju“ mučenje i ubijanje zarobljenog srpskog vojnika, kao i kada kao mamac pošalju silovanu i izmučenu učiteljicu. Ono što je, dakle, u ovom filmu posebno karakteristično za sliku neprijatelja jeste to da se on nikada jasno ne vidi, već je njegovo prisustvo smešteno u auditivnu ravan, pri čemu je brutalnost indirektno naglašena. Možda bi se moglo reći da je neprijatelj na ovaj način, devizualizacijom, smešten u sferu imaginarnog, pa gotovo i mitskog (ne vidi se, ali izgleda kao da je sveprisutan i nema milosti).

Nešto drugačiji pristup može se videti u filmu *Vukovar, jedna priča*, u kome kao da se pokušava ponuditi prikaz nastanka i razvoja neprijatelja – od dezertiranih vojnika JNA, preko paravojske u vidu naoružanih civila, do regularne armije. Premda su istaknute neke, uglavnom negativne osobine (izražena netrpeljivost Hrvata prema drugim nacionalnostima u JNA ili maltretiranje sopstvenih sunarodnika koji ne žele da se bore u ratu), uopšteno gledano, sama slika neprijatelja nije previše negativna (što bi se ipak moglo očekivati kada je u pitanju ratni film).

Znatno diskutabilnije jesu scene koje prikazuju grupu muškaraca koji sebe nazivaju „psima rata“, kako upadaju u kuću u kojoj su dve žene, krađu im pokućstvo, a onda ih siluju naočigled kćerkice jedne od njih. Ovo bi se, u načelu, moglo uklopiti u klasičnu sliku neprijatelja. Međutim, ono što stvara nedoumicu jeste to da je teško odrediti kojoj strani pripadaju „psi rata“. Ovakav „pristup“ verovatno je bio posledica obazrivosti – da su oni otvoreno predstavljeni kao Drugi (u ovom konkretnom slučaju kao Hrvati), film bi lako mogao skliznuti u preterivanje i isključivost i samim tim bi bio etiketiran kao politička propaganda. S druge strane, da su psi rata jasno označeni kao pripadnici sopstvenog nacionalnog kolektiva, može se pretpostaviti da bi to „kod kuće“ izazvalo negativne reakcije, što je u tadašnjem specifičnom društvenopolitičkom trenutku moglo imati i neke šire implikacije.

Ovako, bez jasnih obeležja ili nekih drugih distinktivnih karakteristika, kao što je na primer govor, oni mogu, ali i ne moraju, biti deo slike neprijatelja. Zbog toga se mogu pojmiti i kao generalna kritika ratnog profiterstva, kriminala i zločina, čega je bilo na svim stranama, pa zbog

toga njihova nacionalnost i nije toliko bitna. Nevena Daković tako kaže: „U Vukovaru su od nacionalno etiketiranih boraca gore mitske zverske figure vojnika koji pljačkaju, siluju i ubijaju deklarirajući se kao (anacionalni) *psi rata*“ (Daković, 2008: 102). Ipak, nedovoljno jasna konotativna ravan ovih scena izazvala je i relativno negativne reakcije.<sup>192</sup>

Slika neprijatelja u filmovima o ratu može, dakle, biti jedna vrsta lakmus papira na kome se mogu ocrtavati neke od glavnih osobnosti dominantne ideologije u jednom društvu. S tom slikom neraskidivo je povezana i slika sopstvenog kolektiva oličena u prikazu „naše vojske“. Slika sopstvene vojske, kao glavnog pandana slici neprijatelja (pri čemu su obe ove slike u ideološkom univerzumu ključne za konstrukciju identiteta sopstvene grupe), u filmu *Vukovar, jedna priča* počivala je na njenom poistovećivanju sa JNA. U okvirima tako saobražene slike može se primetiti provejavanje ideje bratstva i jedinstva, kao i izvesno romantizovanje pripadnika sopstvene vojske koji su predstavljeni kao mladi ljudi, „neukaljanih ruku“ (u filmu nema eksplicitnih scena sa pogibijama ili ubijanjem neprijatelja, već samo u par kadrova ginu vojnici JNA), koji se hrabro bore protiv homogenizovanog etničkog neprijatelja.

Poistovećivanje sa JNA istovremeno je i potpuno uklonilo iz filmskog vidokruga paravojne formacije, čiji su motivi i postupci bili vrlo često s one strane zakona i običaja rata.<sup>193</sup> Samim tim, i zločini koje su počinile ove formacije nisu prikazani, a ni spomenuti. Isto tako, pomenuta romantizacija JNA u znatnoj meri je prikrivala činjenicu da je samo dejstvovanje ove vojske bilo vrlo specifično u smislu da se uglavnom svodilo na besomučno granatiranje. Prema pojedinim mišljenjima, „[m]oral je bio prenik za JNA da osvaja sela i gradove posredstvom brzih napada pešadije. Zato je ona koristila golemu artiljerijsku nadmoć za granatno nediskriminativno zasipanje njihovo, ubijajući mnogo civila. Nalazila se pred Vukovarom četiri meseca uzrokujući razaranje grada“ (cit. pr. Bakić, 2011: 630).

192 Jedna od takvih reakcija bila je i ona Bendžamina Haligana, sa Univerziteta Salford u Mančesteru, koji navodi kako je publika na Londonskom filmskom festivalu (na kojem je 1995. godine film i prikazan) najviše prigovarala tobože slučajnom fokusiranju na hrvatsku etničku agresiju i ratne zločine, kao i načinu na koji nacionalnost upravo famoznih „pasa rata“ nije bila najjasnija (Halligan, 2000: 76–77).

193 Stvarnost je, međutim, bila znatno drugačija pošto u Vukovaru otpor nisu pružali samo Hrvati već i žitelji Vukovara drugih nacionalnosti. Isto tako, ni JNA nije bila jedina koja se borila protiv njih jer je na tom delu ratišta bilo i različitih paravojnih formacija. Ksavije Bugarel navodi da se baš prilikom opsade Vukovara iskristalisala jedna vrsta podele rada „između JNA (preliminarna kontrola strateških položaja, priprema pešadijskih ofanziva artiljerijom i avijacijom), paravojnih formacija političko-mafijaškog tipa (izazivanje oružanih incidenata koji omogućuju 'posredovanje' JNA; vojno, a potom i etničko čišćenje osvojenih teritorija), i paravojnih formacija lokalnog tipa (učestvovanje u pešadijskim ofanzivama, čuvanje neaktivnih linija fronta)“ (Bugarel, 2004: 153).

Razaranje grada od strane JNA, njeno rukovodstvo je videlo kao „oslobođenje Vukovara“ (Kadijević, 1993: 108), a takvo stanovište je bilo karakteristično i za tadašnji politički vrh u Srbiji.<sup>194</sup> Za razliku od toga, nešto kritičnija gledišta ovakvu „sudbinu“ Vukovara (i ne samo nje-ga već i drugih gradova koji su stradali tokom rata na postjugosloven-skom prostoru) nazivaju i urbicidom (Vujović, 1997). Arhitekta Bogdan Bogdanović, resignirano pišući o sudbinama razorenih gradova tokom rata na području bivše Jugoslavije, navodi svoje utiske sa jedne izložbe o Vukovaru u tadašnjem Jugoslovenskom kulturnom centru u Parizu.<sup>195</sup> On je taj događaj video kao „neshvatljivu izložbu o zatiranju Vukovara, koja se, [...], tako sramno hvalisala zlodelom rušenja grada“, pri čemu zapaža da je „izložba umetničke fotografije prikazala [...] porušeni grad gotovo kao ratni trofej“ (Bogdanović, 2008: 62).

Scenâ razorenog grada u filmu *Vukovar, jedna priča* ima dosta, ali se čini da kod njih nije prisutna kritička distanca, odnosno razoreni grad se prikazuje kao jedna vrsta datosti, tj. kao proizvod ratnih okolnosti (ne pokušava se objasniti ko je, kako i zašto to uradio). U skladu s tim je i završetak filma jer se vidi opustošeni i razrušeni Vukovar u totalu i iz ptičje perspektive uz pesmu „Buđenje ranog proleća“ benda *Bajaga i instruktori*.<sup>196</sup> Osim što se na ovaj način sugerise izvestan optimizam u stilu novog početka, ne pokušava se preispitati kako je došlo do toga da od grada ostane zgarište, već se, na neki način, samo konstatuje postojeće stanje. Pojedini autori naglašavaju da ova scena, zajedno sa optimističnom pesmom koja je prigodno prati, pokazuje kako je Vukovar zapravo „oslobođen“ od strane Srba, što film nedvosmisleno određuje kao prosrpski (Halligan, 2000: 77). Postoje pak i drugačija mišljenja koja ukazuju da film svakako zauzima stranu, ali da je to strana „zdravog razuma, jednostavne ljudske dobrote i poštivanja zajedničkih razlika i multietničke tolerancije naspram uskogrudnom etničkom nacionalizmu, brutalnom oportunističkom i bijesnom i bezumnom uništenju“ (Goulding, 1999: 193).

194 Interesantno je da Borisav Jović, kao visoki funkcioner u političkom vrhu Srbije, u svojim dnevničkim zabeleškama uopšte ne pominje ratnu situaciju u Vukovaru, a kada pominje srpsko stanovništvo na teritoriji Hrvatske, uglavnom govori o njihovom oslobađanju.

195 Iako Bogdanović ne navodi o čemu je konkretno reč, čini se da se radi o izložbi održanoj krajem maja 1992. godine pod nazivom „Vukovar 1991 – genocid nad kulturnom baštinom srpskog naroda“.

196 Poslednja scena u filmu u kojoj se vidi devastirani Vukovar na mnoge filmske analitičare je ostavila veliki utisak. Dina Jordanova smatra da je to zapravo jedini izuzetak u tužno predvidljivom filmu, rečju „jedinstven snimak Vukovara, dug, razvučen dokumentaristički snimak uništenja nekada prosperitetnog gradu na Dunavu. Samo su ruševine ostale duž reke. Ovo je jedina slika koja ne izbija iz glave dovoljna da opravda film“ (Ioradnova, 1996: 887). Denijel Gulding je znatno blaži u generalnoj oceni, ali je i za njega to možda i najupečatljivija scena u celom filmu (Goulding, 1999: 193).

Ipak, film u „vukovarsku problematiku“ donekle unosi i izvesnu dozu kritike. U tom smislu može se navesti scena u kojoj jedan od vojnika JNA, pucajući nasumično u vazduh poručuje: „Ništa ti ne brini, kad sve ovo prođe, sagradićemo ti i ljepši i stariji grad!“ Ovo se može posmatrati kao persiflaža izjave ratnog gradonačelnika Trebinja Božidara Vučurevića povodom napada JNA na Dubrovnik, što je on borbeno podržao i po cenu rušenja grada. Ipak, „[s]uočen sa protestima u inostranstvu i usamljenim domaćim negodovanjima, Vučurević će izgovoriti već čuvenu 'svaštalicu': 'Ako bude trebalo, napravićemo još lepši i stariji Dubrvnik'“ (cit. pr. Vujo- vić, 1997: 90).

Ova izjava svojom apsurdnošću rečito ilustruje tadašnji karakter srpske politike, tako da njeno posredno inkorporiranje u film samo po sebi može imati izvestan kritički efekat. Moglo bi se možda reći kako ova scena donekle pokazuje kako se vojska „iz svejugoslavenske sile pretvorila u vojsku kojom sve više dominira Miloševićev režim i koja sve više služi kao instrument rata na strani srpskih pobunjenika u Krajini i na teritoriju Hrvatske“ (Goulding, 1999: 193). Međutim, u filmu postupci te vojske nisu, bar donekle, dovedeni u pitanje.

Sličan izostanak kritičke distance spram pustošenja grada može se uočiti i u filmu *Dezertner*, u kom ima nešto manje scena razorenog Vukovara, ali se u tim scenama razaranje ni na koji način ne preispituje. I u ovom ostvarenju sopstvena vojska je uglavnom identifikovana sa JNA, ali je pritom izostala bilo kakva idealizacija. Njena slika je prilično sumorna, nema naglašavanja hrabrosti ili požrtvovanosti, a jedina scena borbe dovodi do zločina. Turobna slika vojske u ovom filmu uokvirena je kroz dva njena pripadnika, majora Aleksu (Radoš Bajić) i kapetana Trusića (Rade Šerbedžija). Oba filmska lika su tako koncipirana da predstavljaju potpuni antipod klasičnim ratnim junacima, jer obojica zapravo beže od ratnog sukoba. Major tako odlazi na „bolovanje“ usled psihičkih problema, a kada se požali lekaru na tegobe koje ima, ovaj mu odgovara: „Preosetljivi ste, nije rat za svakoga“. Slično tome, i kapetan je opterećen brojnim problemima, ali on iz rata dezertira, a kada mu major prigovara zbog toga, kapetan to i ne pokušava da negira pitajući se „... za koga ratujemo?“ Ovim putem vojska je u znatnoj meri detronizovana, a njen ugled je značajno umanjen.

Slika sopstvene vojske u filmu *Dezertner* nije, dakle, građena u glori- fikatorskom maniru, već upravo suprotno, kroz prizmu traumatizovanih učesnika ratnih sukoba, što je u krajnjoj instanci dalo jednu deidealizovanu perspektivu, preko koje je u izvesnoj meri i sam rat doveden u pitanje. Ovo je dalje poslužilo za stvaranje jedne vrste kritičke vizure kroz koju je posmatran sukob, kao i pojedini učesnici u njemu.

Izvestan kritički pristup prema koncipiranju slike sopstvene vojske može se primetiti i u filmu *Lepa sela lepo gore*. Ovaj pristup takođe podrazumeva određen stepen deidealizacije najjasnije izražen u eksplicitnom prikazivanju postupaka same vojske koji su se uglavnom svodili na paljenje muslimanskih sela i intenzivno pljačkanje. Osim ove, uslovno rečeno, delatne ravni, može se pomenuti i sastav vojske koji nikako ne odaje utisak organizovane i ozbiljne armije, gde su neki od ključnih likova kriminalac Velja (Nikola Kojo), bivši narkoman Brzi (Zoran Cvijanović), dvojica ultrapatriotski nastrojenih dobrovoljaca iz ruralnih predela Srbije Viljuška i Laza, kao i likovi ratnih profitera (Branko Vidaković, Dubravko Jovanović i Uroš Đurić).

Premda je ovako filmski predstavljena vojska imala vrlo heterogenu unutrašnju strukturu, što je sa jedne strane verovatno delimično bilo i u funkciji njene posredne kritike, to je istovremeno donekle odgovaralo i stvarnoj situaciji na ratištu. Nada Sekulić smatra da se početkom ratova na postjugoslovenskom prostoru iza slike srpskog vojnika krila „proliferacija različitih vojnih i paravojnih formacija iz zemlje i inostranstva, dobrovoljačkih grupa, partijskih grupa, grupa koje su vodili legionari, ljudi puštenih iz zatvora, dobrovoljačkih grupa i profesionalaca, grupa pod komandom državne bezbednosti nakićenih kokardama, grupa čiji je interes bio sticanje profita na ratištu ili zaštita i sticanje profita za druge“ (Sekulić, 2013: 151).

Raznolik filmski sastav vojske ujedno je otkrivao i motivaciju odlaska u rat, gde je uglavnom preovladavao koristoljubivi motiv, ili je pak u pitanju bila apsurdna zabuna (kao kada Brzi u narkomanskom delirijumu greškom upada u kamion pun vojnika koji idu na ratište), odnosno podložnost medijskoj manipulaciji (slučaj srbijanskih seljaka Viljuške i Laze). U filmu je dosta pažnje posvećeno upravo prvom, koristoljubivom motivu koji su posebno upečatljivo dočarali likovi ratnih profitera. Ovim putem film je osvetlio ono što Ksavije Bugarel naziva profilom „paravojnog preduzetnika“, koji „može biti neki mangup, mali ili veliki; neki bivši pripadnik policije ili vojno lice, često iz specijalnih snaga; neki lokalni ili regionalni vođa nacionalističke stranke; ili naprosto pojedinac koji raspolaže potrebnim ekonomskim i relacionim resursima (vlasnik kafane ili diskoteke, direktor sportskog kluba itd.)“ (Bugarel, 2004: 147). Bugarelov paravojni preduzetnik konkretno je u filmu oličen u liku Slobodana (Petar Božović), predratnog vlasnika kafane, koji sa izbijanjem ratnih sukoba otvorenim pljačkanjem stiže zavidnu materijalnu korist. Indikativna je njegova replika kada srpskom vojniku, uznemirenom zbog krađe i paljenja, kaže: „Đe da bežim?! Znaš li ti da je sad sve ovo moje i tvoje?“

U nastavku filma događa se ironični obrt i okoreli ratni profiter Slobodan pojavljuje se kao „veliki dobrotvor“. Tako mu se obraća dežurni lekar u bolnici u koju je došao da sa svojim ratnim „saradnicima“ podeli poklone. Ove scene jasno ukazuju na specifičnu pojavu konverzije, a zatim i legitimizacije nepravedno stečenog kapitala (najčešće kroz pljačku i otimanje) tokom ratova na postjugoslovenskom prostoru.

Osim prakse ratnog profiterstva, film se takođe u izvesnom smislu kritički osvrće i na raširenu pojavu medijske manipulacije u Srbiji tokom 1990-ih, koja je neretko bila u službi posredne mobilizacije za rat. Ovu pojavu slikovito opisuju scene u kojima Laza i Viljuška sa svojim porodicama sede ispred kuće i na TV-u gledaju reportažu u kojoj spiker sugestivnim glasom govori kako su „[...] protiv čitavog srpskog naroda ustale pomahnitale horde zla, do zuba naoružani ustaški zločinci, krvožedne legije stranih plaćenika i Alijini džihad-fanatici sa zastavom Muhameda u rukama i jataganima u zubima, koji i kao pre pedeset godina nasrću na slabo naoružane srpske branioce koji herojski odolevaju u toj neravnoj borbi...“. Usred ove reportaže, Laza ustaje i odlazi da se prijavi kao dobrovoljac, što implicira da „[z]bunjeni i smušeni seljaci, četnički jarani, Laza [...] i Viljuška [...] oblače uniforme zavedeni medijskim (re)prezentacijama rata“ (Daković, 2009: 92).<sup>197</sup>

Mada čitava scena ima naglašen hiperbolični karakter, televizijska reportaža koja se u njoj može čuti zapravo je bio vrlo raširen način televizijskog izveštavanja sa ratišta tokom 1990-ih godina u Srbiji<sup>198</sup> i pokazuje podložnost medijskoj manipulaciji koja je, kako se čini, bila veoma izražena. Zbog toga se može reći da „[n]ekritičko poverenje u državu [nasledeno iz socijalističkog perioda – prim. N. Z.] ispoljilo se kod većine i kroz odsustvo potrebe da se državni izvori i mediji proveravaju.

---

197 Levi se takođe slaže da ova scena „ipak kritikuje primitivnu, izopačenu ratnu retoriku televizije i štampanih medija“ (Levi, 2009: 218). Ovaj autor dalje smatra da se u okviru kritike medija, kao raspirivača etničke mržnje, otišlo predaleko jer su u jednoj sceni sarajevske dnevne novine *Oslobođenje* označene kao glasnogovornik muslimanskog ekstremizma, što je po njemu neodgovorna i simplifikovana interpretacija. I zaista, *Oslobođenje* je tokom opsade Sarajeva od strane srpskih snaga izveštavalo o nezavidnom položaju Srba koji su ostali u gradu, kao i o nasilju koje je nad njima vršeno (dostupno na: <http://zurnal.ba/novost/18413/casno-novinarstvo-kako-su-sarajevski-mediji-tokom-rata-pisali-o-zlocinu-u-kazanima>, posećeno maja 2014. godine). Međutim, kritika štampanih medija u filmu nije bila jednostrana, jer su beogradske *Večernje novosti* predstavljene kao propagator srpskog pljačkaškog mikroimperijalnog nacionalizma (one su omiljeno štivo ratnog profitera Slobodana).

198 Ovo nije bila karakteristika samo srpskih medija. Mari-Žanin Čalić navodi da je tirade mržnje na medijima bilo na svim stranama i da se često vrlo teško moglo razlikovati šta je istina a šta laž (Čalić, 2013: 395). Funkcija ovakvog izveštavanja bila je jednostrana – stvaranje mržnje i netrpeljivosti prema onima sa kojima se bilo u sukobu.



Rat je započeo u trenutku kada su državni mediji imali ogromnu i monopolističku moć u kreiranju javnog mnjenja“ (Sekulić, 2013: 162).

Načelno gledano, kritičke intonacije u filmu *Lepa sela lepo gore* uglavnom su uvijene u oblandu komike, ironije i hiperbole. Danijel Gulding tako navodi i da „film oštro osuđuje ciničko prisvajanje i vulgarizaciju srpskih nacionalnih mitova od strane Miloševićeva režima, degradiranu retoriku tog režima, njegove kičasto orkestrirane domoljubne masovne demonstracije te groteskno ponižavanje politike i građanskog reda“, smatrajući ujedno da je to najuspeliji i najoštrij antiratni film proizveden u Beogradu (Goulding, 1999: 193–194).

Premda je ovakva ocena možda malo i prejaka, samokritički aspekt filma *Lepa sela lepo gore* ipak je relativno izražen. Kada se, međutim, malo razlojnije pogleda, određene stvari bacaju senku na pomenutu samokritiku. To se može pratiti najpre na nivou samih likova, među kojima se posebno izdvajaju poluidealizovani srpski ratnik Milan (Dragan Bijelogrić) i njegov saborac Profesor (Dragan Maksimović), sa naglašenim lirsko-intelektualističkim senzibilitetom. Pri tome, i drugi likovi (za koje je ranije naglašeno da su poslužili za kritiku), koncipirani su kao šarmantni i komični, sa upečatljivim i lako pamtljivim replikama, što, čini se, lako može izazvati simpatije prema njima. Kao takvi, svi oni u filmu stvaraju jednu ležernu atmosferu punu anegdotskih situacija, pa sve to u celini posmatrano odiše pozitivnim konotacijama.

Drugi nivo za koji se može reći da umanjuje samokritičku notu odnosi se na prikaz „ratovanja“, odnosno na spaljivanje sela. Iako je ranije rečeno da ovakav prikaz ima relativno jasno kritičko usmerenje, postoje mišljenja da se to može sagledati i kao jedna vrsta estetizacije, pa čak i poetizacije srpskog ratnog iskustva u BiH (Krstić, 2000a: 55). Posebno se navode scene koje kombinujući dve vremenske ravni pokazuju Profesora u bolničkoj sobi kako iz poluspaljene knjige čita poetske redove o selima koja gore, posle čega se prelazi na samo ratište gde vojnici mirno razgovaraju o selu koje su upravo spalili. Konotativna ravan ovih scena trebalo bi da gradi poetiku rata iz srpske perspektive naglašavajući romantični varvarizam, povratak divljaštvu, folklorističko odbacivanje i nasilnu destrukciju civilizacije, modernosti i tehnologije (Krstić, 2000a: 56–57). Uz ovo, navodi se da autor filma naglašava i modernu, spektakularnu stranu rata kao kontrapunkt prethodno navedenim stereotipima, što oslikavaju scene paljenja sela uz pesmu „Igra rokenrol cela Jugoslavija“, čiji podtekst upućuje na gubljenje kontrole i slavljenje raspada (Krstić, 2000a: 57–58).

Estetizacija rata i njegova vizuelna stilizacija, koje se svakako ne ogledaju samo u pomenutim scenama, kao da zamagljuju, odnosno u određenom smislu skreću pažnju sa nekih znatno ozbiljnijih stvari, pa samim

tim i umanjuju kritički potencijal. Jedna od takvih stvari, koja je u filmu ostala van fokusa, jeste i izbegavanje priče o postupcima sopstvene vojske koji predstavljaju najekstremniji vid ratnih aktivnosti, ubijanje. Kako napominje Levi: „[j]edan od najvažnijih aspekata reprezentacione ideologije *Lepih sela* jeste uporno isključivanje, kako iz vizuelnog tako i iz zvučnog registra, najdrastičnijih posledica rata u Bosni: masovnog ubijanja civila“ (Levi, 2009: 219).<sup>199</sup> U filmu, vojnici zaista nikad ne pucaju na civile, već isključivo na neprijatelja, čija nekonzistentna slika u velikoj meri onemogućuje eksplicitno prikazivanje njihovog ubijanja.

Ovakvim pristupom dobija se prikaz sopstvenog kolektiva oličen u „pročišćenoj“ slici vojske koja u ratu skoro da nikog ne ubija, što može biti indirektno usmereno ka ocrtavanju pozitivnog karaktera te iste vojske. Slično tome, može se reći i da je takav pristup bio usmeren i ka eventualnom skretanju pažnje sa pripadnika sopstvenog kolektiva koji su tokom ratnih dešavanja učestvovali u stvarnom ubijanju, ali i sudelovali u najvećem zločinu u Evropi od kraja Drugog svetskog rata. Neprikazivanje kako glavni junaci filma *Lepa sela lepo gore* ubijaju ujedno može biti usmereno i ka njihovoj romantizaciji, posebno kada se ima u vidu njihov već pomenut šarmantan i humorističan karakter.

Positivan karakter sopstvene vojske istaknut je i posredstvom lika inostrane novinarkе (Lisa Moncure) koja se igrom slučaja našla zarobljena u tunelu zajedno sa srpskim vojnicima. Za ovaj jedini važan ženski lik u filmu (u smislu da ima određenu dramsku dubinu) takođe se čini da je u funkciji građenja pozitivne slike srpske vojske, jer se nakon početnih nesporazuma i netrpeljivosti oni na kraju sprijateljuju sa njom i ona tada uviđa pravo (dobro) lice srpskih vojnika. Uvođenje inostranog faktora u filmsku fabulu *Lepih sela* nije, kao u nekim prethodnim ostvarenjima poslužilo za kritiku stranaca i njihovog odnosa prema sukobima na postjugoslovenskom prostoru, već obrnuto, imalo je jednu vrstu apologetske funkcije spram sopstvenog kolektiva.<sup>200</sup>

Nešto drugačiji slučaj je sa filmom *Podzemlje*, gde je inostrani faktor, oličen u vojnicima UN, direktna meta kritike jer se prikazuju kao korumpirani i ratnom profiterstvu skloni, ali se takođe i kroz njihovo prikazivanje posredno govori o sopstvenoj vojsci. U tom smislu, može se pomenuti dijalog između vojnika UN i vojnog zapovednika Petra Popare Crnog

---

199 Slično ovome i B. Haligan u poluironičnom tonu primećuje da iako stavlja nasilje i neposrednost oružanog sukoba u prvi plan, u filmu je uništeno više životinja i drveća nego vojnika i civila (Halligan, 2000: 85).

200 Mada postoje i mišljenja po kojima lik novinarkе predstavlja zapadnjaka koji je umešan bez pravog razumevanja meštana ili konflikta, što je jasan komentar na podršku međunarodne zajednice srpskim neprijateljima (cit. pr. Radovic, 2009: 143).

(Lazar Ristovski), u kome Crni oslovljava vojnika UN sa „druže“, dok istovremeno odbija da se poistoveti sa ustašama, četnicima ili partizanima, govoreći o vojsci kojoj pripada kao o svojoj, a na pitanje da li ima neko iznad njega, odgovara: „Ima, moja zemlja!“

U ovom kratkom dijalogu najpre je indikativno oslovljavanje sa „druže“, jer je poznato da je obraćanje ovim izrazom karakteristično za osobe bliske komunističkoj ideologiji, kao i za sisteme sa socijalističkim ideološkim predznakom.<sup>201</sup> Isto tako, komandant Crni naglašava da je iznad njega samo njegova zemlja, što je manje-više patriotski kliše, ali uzet zajedno sa prethodno pomenutim može stvoriti utisak da se zapravo pokušava napraviti izvesna paralela sa JNA<sup>202</sup> ili možda čak i sa socijalističkim jugoslovenstvom. Koncept jugoslovenskog socijalističkog patriotizma je upravo kombinovao patriotizam i nadnacionalnost, i u programu Saveza komunista Jugoslavije označen je kao jedna vrsta nadnacionalne patriotske orijentacije (u okvirima socijalističkog društvenog uređenja, naravno). Čini se, ipak, kako se u filmu donekle želi ograditi od socijalističke ideologije, jer se komandant ne poistovećuje sa partizanima, pri čemu kroz ceo film provejava kritičan stav prema jugoslovenskom socijalizmu. Zbog toga se čini da film možda referira ka jednoj vrsti nadnacionalnog jugoslovenstva, očišćenog od socijalizma, odnosno da se sam socijalizam shvata kao relikv i ostatak prošlih vremena.

Zbog toga vojska u filmu nema nikakva specifična obeležja (iako su tokom ratova 1990-ih sve sukobljene strane bile više nego nacionalno profilisane), a kao njeni neprijatelji su označeni i četnici i ustaše (misli se na scenu u kojoj vojnik izveštava ovog istog komandanta o zarobljenim neprijateljima među kojima su četnici, ustaše, unproforci i ratni profiteri). Vojska se, dakle, ne poistovećuje sa pripadnicima nijedne strane, već klasične negativne stereotipe o njima (četnici/ustaše) koristi da označi neprijatelja, posredno govoreći i o sebi jer, prilikom uobičajene konstrukcije neprijatelja, „mi“ nismo ono što on jeste. Dakle, vojska nije nacionalno obojena, već je iznad toga, odnosno nadnacionalna.

---

201 Može se reći kako je „[k]omunistički poredak [...] jednostavno ukinuo upotrebu izraza 'gospodin' i umjesto njega zaveo 'druga' kao supstitut, a što je predstavljalo obavezujuće oslovljavanje po hijerarhijskoj ljestvici [...]. Urušavanje komunističkog poretka i nastupanje tranzicionog procesa proizvelo je, pored ostalog, i 'tranziciju druga u gospodina'. Skoro svi drugovi 'preko noći', jednodimenzionalnim preimenovanjem, postaju gospoda, kao da nikada nijesu ni bili 'drugovi'“ (Božović, 2009: 285–286).

202 Denijel Guldin primjećuje kako komandant „[o]rganizirano daje naredbe za sustavno otvaranje vatre iz topova na sve odreda u bespomoćnom selu. On očigledno još uvijek zamišlja da se ponovo bori u Narodnooslobodilačkoj borbi u kojoj su glavni unutrašnji neprijatelji Titovih snaga bili ustaše i četnici“ (Goulding, 1999: 196).

Moguće je pretpostaviti da se ovakvim pristupom htelo pokazati tobože nesvrstavanje ni na jednu stranu, odnosno kritika svih strana uključenih u sukobe.<sup>203</sup> Suptilno potcrtavanje nadnacionalnosti, ipak, gubi svoj oslonac u scenama iz prvog dela filma vezanim za negativne likove Hrvata i Muslimana, kao i u „dokumentarističkom kolažu“ koji kombinuje snimke nemačkog bombardovanja Beograda sa snimcima razdraganog dočeka nacista u Zagrebu i Mariboru.<sup>204</sup> Na ovaj način, nadnacionalni koncept dobija srpski nacionalni predznak, čime se, dalje, u izvesnom smislu stvara monopol jedne nacije nad jugoslovenstvom pošto ga, kako pokazuje arhivski materijal, drugi „bratski narodi“ navodno nisu zaslužili. Ovim putem, koncept nadnacionalnog jugoslovenstva istovremeno se stavlja u službu jednog partikularnog nacionalnog interesa.

U tom pogledu, Pavle Levi smatra da se film *Podzemlje* „ideološki poklapa upravo sa onim oblikom nacionalističke klime koji je dominirao u Srbiji u doba Miloševićeve vladavine. Jedna od osobenosti te ideologije bila je i činjenica da su zvanični stavovi režima i svih njegovih institucija bili sprovedeni u ime ovog ili onog 'jugoslovenskog' interesa“ (Levi, 2009: 152). Čini se da se političko rukovodstvo u Srbiji, za razliku od drugih bivših „bratskih republika“, dugo skrivalo iza jugoslovenstva, čime se verovatno želelo da se što više iscrpi simbolički potencijal ovog koncepta.<sup>205</sup> Slično tome, u filmu *Podzemlje*, jugoslovenstvo, odnosno nadnacionalnost kao jedna vrsta njegovog supstituta, poslužilo je kako bi se pokazalo ko su u stvari „dobri momci“, ali bez direktnog upiranja prsta u njih.

Osim izvesne instrumentalizacije jugoslovenstva, u literaturi se povezanost filma *Podzemlje* sa zvaničnim ideološko-političkim diskursima sagledava i na druga dva nivoa, koji se odnose na predstavljanje uzroka rata kao iracionalnih i na ravnomerno raspoređivanje odgovornosti za same ratove. Kad je u pitanju konstrukcija iracionalnog karaktera rata, Horton smatra da su kritičari film *Podzemlje* obeležili kao promiloševićevski,

203 Bendžamin Haligan navodi da Kusturičino viđenje balkanskog konflikta može biti osuđivanje svih, ali mu kritičari zameraju nedostatak osnove za političku kritiku, u smislu da preovlađuju površna objašnjenja bez dubljih seciranja hrvatskog i srpskog nacionalizma (Halligan, 2000: 82).

204 Pavičić ukazuje na to da ove scene „u kontekstu vremena nastanka filma 1995. imaju i jasno propagandnu, promiloševićevsku političku funkciju“ (Pavičić, 2011: 160). Isto tako, dokumentarne scene bi se mogle sagledati kao klasičan primer ideološkog mehanizma o kojem je govorio Stjuart Hol, a koji se odnosi na parcijalno i jednostrano objašnjavanje, odnosno predstavljanje, jer se dokumentarnim snimcima suptilno prenebregava činjenica da su i u tadašnjoj Srbiji vlada Milana Nedića, kao i pokret *Zbor* Dimitrija Ljotića svesrdno podržavali nacističkog okupatora (Jovanović, 2012: 146–151; Kuljić, 1987: 228–250).

205 Mada, zvanično je srpska politika bila zasnovana na koncepciji da Jugoslavija postoji dok god bar dve republike žele da je očuvaju (Jović, 1996: 405).

naglašavajući da je Balkan predstavljen kao velika arena ludila, u kojem je ukorenjen mentalitet koji stvara nasilje neizbežnim i nezaustavljivim što, prema tim kritičarima, postavlja autora filma Emira Kusturicu u sklad sa srpskom spoljnom politikom tog vremena, koja je pokušavala da problem Bosne predstavi da izgleda kao da je izvan racionalnog poimanja (Horton, 2000a: 38).

Na izvestan način struktura fabule u filmu *Podzemlje* podređena je ovakvom predstavljanju, jer se film sastoji od tri dela u kojima je rat ključna kategorija (*Rat*, *Hladni rat* i *Rat*). Pored toga što se ovako naglašava ciklistička perspektiva, gde rat započinje i ujedno zatvara krug, i to onaj začarani iz koga se tako lako ne može pobeći, na ovaj način se takođe sam rat prikazuje kao jedna vrsta neminovnosti (ili kao pravilnost), pri čemu je čak i mirnodopski period (od 1945. do 1991. godine) predstavljen kao latentno ratni. Iz ovoga bi dalje moglo proizilaziti i sagledavanje rata kao neizbežnog i gotovo fatalističkog usuda, čemu ide u prilog i izjava samog autora filma o ratu kao endemskoj stvari na postjugoslovenskom prostoru.<sup>206</sup>

Premda je u stilskom pogledu znatno drugačije od filma *Podzemlje*, ostvarenje *Lepa sela lepo gore* takođe gradi sličnu ciklistički strukturiranu filmsku priču koja posredno oblikuje karakter rata. Film počinje i završava se scenom otvaranja famoznog tunela,<sup>207</sup> pri čemu kružni tok radnje upućuje na jednu vrstu fatalističke neizbežnosti. Ovim putem rat je predstavljen kao usud od kojeg se nikako nije moglo pobeći, jer je stalno iznova počinjao.

Naglašavanje iracionalnih uzroka rata u velikoj meri skriva razloge izbijanja rata koji su bili sasvim realni i racionalni. Ovim se dalje prikrivaju strukturni procesi, ali i konkretni akteri koji su imali ključne uloge u tim dešavanjima. Isto tako, rat predstavlja neugodan i traumatičan događaj za sam kolektiv, posebno ako u njemu nije ostvarena pobeda. Da bi se rat kao takav detraumatizovao, koriste se strategije kao što su anonimizacija (umesto konkretnog opisa ubijanja i imenovanja dželata i odgovornih govori se o „zloj sudbini“, „silama mraka“ i „demonima“), kategorizacija (trauma se objašnjava apstraktnim terminima kao što su „tragedija“ ili „deo istorijskog toka“), normalizacija (naglašava se kako su se zločini uvek dešavali i kako je ljudska priroda svuda ista, u smislu da je „zlo“ neiskore-

206 U jednom intervjuu za francuski filmski časopis *Cahiers du Cinéma* Emir Kusturica navodi: „U ovom regionu rat je prirodni fenomen. To je kao prirodna katastrofa, kao zemljotres koji eksplodira s vremena na vreme. U svom filmu pokušao sam da razjasnim stanje stvari u ovom haotičnom delu sveta. Izgleda kao da niko nije u stanju da odredi korene ovog užasnog konflikta“ (cit. pr. Žižek, 2008: 78).

207 Motiv tunela u filmu ima višestruku metaforu, pa između ostalog može upućivati i na to da je za rat kriva mitska figura Drekavca koji živi u tunelu. Na taj način uzroci rata su apstrahovani van realnih okvira.

njivo iz nje), moralizacija (destruktivna snaga traume se civilizuje), estetiziranje (zločin se pretvara u sliku ili film i postaje roba) i teleologizacija (traumatska prošlost miri se sa sadašnjicom na taj način što se snabdeva svrhom) (cit. pr. Kuljić, 2006: 295).

U pomenutim filmovima mogu se relativno jasno razaznati neke od pomenutih strategija detraumatizacije (ako ne i sve), pri čemu su one usmerene između ostalog i ka tome da se rat, odnosno njegovi uzroci predstave upravo kao neshvatljivi i iracionalni. U širem smislu, ovo dalje može voditi ka pokušaju i da se najekstremniji oblici ratne aktivnosti, ubistva i zločini, relativizuju, pa i neutralizuju. Najučestaliji filmski način relativizacije i neutralizacije ratnih nedela ogledao se u izbegavanju otvorenog i jasnog prikazivanja kako pripadnici sopstvenog kolektiva ubijaju neprijatelje ili pak u neprikazivanju ubijanja uopšte. Takav način filmske konstrukcije rata posredno je omogućio izbegavanje priče o zločinima u kojima su ti isti pripadnici učestvovali. Ako se kaže da je „[i]sticanje tuđih zločina, po pravilu, [...] skopčano sa zaboravom vlastitih“ (Kuljić, 2006: 190), onda je neisticanje, ne samo zločina već i ubijanja uopšte, povezano s tim da se priča o zločinima što je moguće više relativizuje, a samim tim i sopstveni udeo u njima marginalizuje.

Pored svega pomenutog, „iracionalizacija rata“ u sasvim sporedan plan stavlja i pitanje odgovornosti za njegovo izbijanje. Kada je u pitanju odgovornost za ratove, Pavle Levi smatra da scena dijaloga između vojnika UN i vojnog komandanta u filmu *Podzemlje* može upućivati na pokušaj da se krivica za ratne sukobe rasporedi na sve zaraćene strane. U toj sceni jasno je stavljeno do znanja da komandant nije četnik, ustaša ili partizan, već je iznad toga, ali se zato bori protiv nacionalističkih vojski (četnici, ustaše), koje su samim tim predstavljene kao glavni negativci. Levi smatra da je ovakav pristup, „da je 'istina uvek negde na sredini' i da su 'sve strane krive'“ bio sasvim u skladu sa zvaničnom politikom srpskog rukovodstva i da to „okrivljavanje svih“ predstavlja preobražaj diskursa o odgovornosti koji je prethodno podrazumevao isključivo okrivljavanje konkretnih etničkih Drugih (Levi, 2009: 154–155).<sup>208</sup>

208 Levi je, inače, izrazito kritičan prema filmu *Podzemlje* spočitavajući mu između ostalog izraženu i prenaglašenu etnocentričnost, ideološko-manipulativnu povezanost sa Jugoslovenskom udruženom levicom (političkom partijom Mirjane Marković, supruge Slobodana Miloševića), instrumentalizaciju i pervertiranje koncepta jugoslovenstva, kao i manipulaciju ratnom odgovornošću i relativizaciju ratnih zločina. Postoje, međutim, mišljenja da je ova kritika prejaka i da Levi čini filmu *Podzemlje*, i uopšte Kusturičinom stvaralaštvu, ono što tvrdi da Kusturica čini jugoslovenstvu, pri čemu „[k]ritika filma tako od akademskog analitičkog oruđa prerasta u retoričko sredstvo 'implementacije' trenutno važeće forme političke korektnosti, na sličan način na koji se to ostvarivalo i u vreme 'socijalizma sa ljudskim licem'“ (Naumović, 2010: 27).

Ideološko-politički zaokret u Srbiji koji je podrazumevao prelaz od svaljivanja krivice za rat na konkretne (etničke) subjekte do raspoređivanja te krivice na sve učesnike rata možda bi se mogao pratiti i u ostalim analiziranim filmovima. U ostvarenju *Dezertjer*, koji je i prvi film o ratnim sukobima na postjugoslovenskom prostoru, markiranje neprijatelja urađeno je malo posrednije, korišćenjem dokumentarnog materijala. Donekle slično tome, i u filmu *Vukovar, jedna priča* neprijatelj je jasno markiran, kao i njegova odgovornost, dok je preispitivanje sopstvene uloge minimizirano. S druge strane, u ovom filmu je, ipak, načinjen pokušaj da se u određenoj meri krivica za ratove rasporedi na sve zaraćene strane,<sup>209</sup> pa se može reći da film oscilira između te dve tačke.

Za razliku od njih, u ostvarenjima *Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore* ne preovlađuje jasno izdiferencirana slika neprijatelja, pa samim tim ostaje otvoreno pitanje glavnog krivca za ratove, što znači da se ta krivica može „egalitaristički“ rasporediti među zaraćenim stranama.<sup>210</sup> Ovakvom stavu ujedno doprinosi i postojanje određene kritičke distance prema sopstvenom kolektivu, što implicitno može značiti da smo i „mi“ ipak bar malo krivi. Stoga, prema pojedinim mišljenjima „nije reč o pravom suočavanju okrenutom ka unutra, o dekonstruisanju predstave o 'nama' kao najboljima; suočavanje je okrenuto ka spolja, i ono želi da poveže 'nas' i 'njih' u zajedničkoj krivici“ (Mutić, 2008: 317).

Polarizacija filmova prema pitanju krivice i odgovornosti čini se da odgovara društvenopolitičkom kontekstu u kom su sami filmovi nastali, pri čemu bi se za centralnu osu te polarizacije mogao uzeti Dejtonski mirovni sporazum.

Već je rečeno da Srbija u ratovima na postjugoslovenskom prostoru zvanično nije učestvovala, ali da ih je nezvanično obimno potpomagala, kako logistički (materijalna sredstva, oružje, ljudstvo) tako i kroz medijsko-propagandne kampanje. Ova situacija se promenila u osvit i nakon Dejtonskog sporazuma (1995. godina) kojim su sukobljavanja okončana. Mirnodopske težnje, nezavisno od toga koliko su bile iskrene,<sup>211</sup> podrazu-

209 Prema pojedinim mišljenjima film *Vukovar, jedna priča* daje shemu po kojoj sve strane dele odgovornost za razarajuće nasilje koje je doprinelo raspadu Jugoslavije (Iordanova, 2001: 141).

210 Neprijatelj se u filmu *Lepa sela lepo gore* vidi i kao jednodimenzionalan u smislu da „[g]lumac koji igra Halila ima, u nekoliko scena, gotovo demonski izraz lica, a u toku filma bosanski vojnici, koje ni jednom jasno ne vidimo, prikazuju se kao mučitelji i silovatelji. Čini se da je takvo (negativno) predstavljanje 'drugog' odabrano i zbog toga da bi se istakao motiv 'sve strane su podjednako odgovorne' i da bi se zadovoljili producenti“ (Mutić, 2008: 319).

211 Levi navodi da je taj preobražaj bio simulativnog karaktera pošto je „tobožnji otklon od militantnog etno-šovinizma postignut arogantnom, 'instant' relativizacijom ratnih

mevale su i revidiranje odnosa prema zaraćenim stranama (u smislu pomenute logističke podrške), kao i promene u medijskoj sferi. Značaj Dejtonskog sporazuma i promena u zvaničnom političkom diskursu prema ratu poklapaju se sa promenama u filmskoj produkciji koja je pratila ratna dešavanja, što se može videti upravo na primeru odnosa prema sopstvenoj odgovornosti. Filmovi snimljeni pre Dejtonskog sporazuma izbegavaju ovu temu kroz jasno markiranje glavnih krivica za rat, dok oni nastali posle Dejtona relativizuju vlastitu odgovornost za ratove na postjugoslovenskom prostoru kroz priču o podjednakoj krivici svih učesnika.

Među filmskim teoretičarima takođe postoji uverenje o jednom širem, kulturološkom značaju Dejtonskog sporazuma. Nevena Daković tako navodi da „[r]azlike i nijanse u ekspanatorno predstavljачkim modelima, makar u našoj kinematografiji, dosta se očevidno poklapaju sa istorijskim prelomom Dejtona. Malobrojnija dela snimljena do 1995. godine izbegavala su određenje spram oficijelnog stava o pravednoj borbi za ex-YU nasleđe zemlje koja inače nije u ratu, jer nema rat na svojoj teritoriji, ali ne i spram pomoći sunarodnicima rasejanim van granica. Postdejtonski zaoštreni iskaz o Srbima koji nisu u ratu i koji se sve više distanciraju od 'braće s druge strane Drine', kao i o eksploziji bosanskog lonca, uveli su novi hronotop u filmske storije, ali, važnije, skrenuli su predstavljачki koncept u sfere metafore, mita i metafizike“ (Daković, 2004).

Dejtonski sporazum mogao bi tako predstavljati tačku preloma preko koje se mogu pratiti promene filmskog odnosa prema sukobima na postjugoslovenskom prostoru, što ujedno pokazuje usaglašenost sa dominantnim ideološko-političkim diskursom, jer se taj odnos i u filmskoj i u ideološkoj sferi kretao od direktnih optužbi drugih do pokušaja relativizacije krivice njenim raspoređivanjem na sve zaraćene strane. Svakako je jasno da sve strane snose određeni deo odgovornosti za ono što se dešavalo na postjugoslovenskom prostoru, ali stvar je u tome da se pod izgovorom kako su svi krivi delimično prikriva pa i zanemaruje sopstvena krivica i odgovornost, što znači da treba prvo raščistiti stvari u svom „dvorištu“, odnosno krenuti od sebe i preispitivati sopstvenu odgovornost, pa tek onda to eventualno upoređivati s drugima. Ovako, umesto preispitivanja i suočavanja sa svim onim lošim stvarima koje su rađene u ime sopstvene nacije, pitanja krivice i odgovornosti se razvodnjavaju, pa zbog toga treba imati u vidu da „aktivno sećanje koje se odražava, stalnim upozoravanjem na senke prošlosti pre svega vlastite nacije, jeste agens prosvetiteljskog sazrevanja“ (Kuljić, 2006: 282). Film u tom pogledu može imati značajnu ulogu.

---

zločina“ (Levi, 2009: 156). Nije, dakle, bilo jasnog i neprikrivenog suočavanja sa sopstvenom odgovornošću za ratna dešavanja i dešavanja tokom rata, već je jednostavno to prenebregnuto manevrom naizgled pravednog raspoređivanja krivice na sebe i druge.



Osim manipulacije sopstvenom odgovornošću, podjednako snažan (ako ne i snažniji) ideološki potencijal ima konstrukcija slike žrtve. Razmatrajući postjugoslovenske kinematografije Jurica Pavičić pokušava da uspostavi dominantne modele i stilove, navodeći tako da je za hrvatsku produkciju filmova o ratu tokom 1990-ih karakterističan samoviktimizacijski stil (koji je podrazumevao prikazivanje sopstvenog kolektiva kao jedinih i neuporedivih žrtava), dok je za njene srpske pandane tipičan samobalkanizacijski. Premda je ovo zapažanje na mestu, čini se da nije dovoljno precizno, jer se može reći da i u produkciji srpskih filmova o ratu preovlađuje relativno snažan samoviktimizacijski diskurs. Iako koncept žrtve u svoj kompleks uključuje i sliku heroja, čini se da u ovim ostvarenjima nema klasične predstave heroja, što je opet posledica nepostojanja jasne slike rata kao i koherentnog prikaza neprijatelja. Već je ranije naglašeno kako se heroizam meri brojem uništenih neprijatelja, što znači da su za stvaranje filmske slike heroja neophodne scene borbe. Uz to se takođe može reći da „konstrukcija herojstva uvek zavisi od vrste javnog neprijatelja“ (Kuljić, 2014: 207), što sve zajedno upućuje na to da predstava heroja u srpskim filmovima nije imala čvrste temelje na kojima bi mogla stajati.

Ipak, moglo bi se možda reći da je heroizam, u izvesnom smislu, implicitno naglašen. Jedan oblik ovog naglašavanja bila je upravo samobalkanizacija, koja je podrazumevala interiorizaciju klasičnog balkanističkog diskursa o kojem govori Marija Todorova u sliku o sebi. Upotrebljavanje (zapadnih) stereotipa o Balkanu podrazumevalo je, osim kritičko-ironijskog nivoa, i jednu romantičarsku sliku pripadnika sopstvenog kolektiva (pre svega u filmovima *Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore*) u kojoj bi se možda mogao prepoznati i izvestan implicitni heroizam.

Drugi oblik posrednog naglašavanja heroizma podrazumevao je zapravo isticanje sopstvenog kolektiva kao jedinih žrtava, s obzirom na to da su figure heroja i žrtava u veoma bliskom uzajamnom odnosu pošto heroji mogu biti žrtve, ali isto tako i žrtve mogu imati herojski oreol. Pritom treba naglasiti da je koncept žrtve ipak širi, i da osim heroja uključuje i mučenike (Kuljić, 2014: 201). Od sve tri pomenute figure čini se da je u analiziranim filmovima snimljenim u Srbiji najučestalija upravo konstrukcija slike žrtve. Ovo je evidentno već u prvom ostvarenju o ratu na postjugoslovenskom prostoru, *Dezserteru*. U ovom filmu fokus je isključivo na žrtvama u okviru sopstvenog kolektiva, pri čemu su one konstruisane iz perspektive ratom traumiranih pojedinaca. Načelno posmatrano, jedno od obeležja ratne traume jeste i stanje ratne anksioznosti koje se manifestuje „kroz potpunu nesposobnost da se osoba skoncentriše, kroz preplavljujuću zabrinutost, praćenu nesanicama i noćnim morama. Vojnik sa ratnom anksioznošću opsednut je mislima o smrti i strahom da će oma-

nuti [...]. Anksioznost se može preobraziti u histeriju i prate je ubrzano disanje, osećaj slabosti, nespecificovani bolovi, vazomotorni poremećaji, zamagljeno viđenje, nesvestica, dramatičan skok pritiska uz znojenje“ (Sekulić, 2013: 256).

Upravo ovakav psihološki profil odlikuje glavne junake u filmu *Dezertjer* koji zajedno grade jedan specifičan žrtvenosni okvir. S jedne strane je major koji je usled nervne nestabilnosti uzrokovane ratnim dešavanjima poslat kući na oporavak, gde mu se psihičko stanje pogoršava. Pored nje, tu je i kapetan koji je dezertirao usled nemogućnosti da podnese ratne sukobe, te živi u vrlo lošim uslovima i intenzivno se odaje alkoholu. Na ovaj način su oba filmska lika, koja nose i samu fabulu, predstavljena kao posredne, ali zato jedine žrtve rata i ratnih okolnosti.

U filmu *Lepa sela lepo gore* žrtve su, takođe, isključivo na jednoj strani, i to su pripadnici sopstvenog kolektiva, pošto su jasno prikazane samo njihove pogibije.<sup>212</sup> Pritom, neprijatelji i kad ginu to izgleda sasvim neuočljivo, dok su pogibije domaćih vojnika uvek jasno istaknute i sa izvesnom dozom teatralnosti i melodramatičnosti. Ovakav pristup može se uočiti i u partizanskim filmovima u kojima neprijatelji uvek ginu kolektivno, pa samim tim neprimetno i neupadljivo, dok su pogibije partizana upečatljivo predstavljene pojedinačnim slučajevima (Zvijer, 2011: 112). Funkcije ovakvih martiroloških obrazaca u partizanskim filmovima između ostalog su se ogledale i u monopolisanju žrtvenog statusa, što je čini se bio slučaj i sa filmom *Lepa sela lepo gore*.

Može se reći da je monopl na žrtvu posredno konstruisan i u filmu *Podzemlje*. I ovde je glavni lik Petar Popara Crni poslužio da se pokaže kako je sopstveni kolektiv imao ulogu najveće žrtve. Figura žrtve je u ovom ostvarenju nešto kompleksnije strukturirana i ima nekoliko simboličkih nivoa. Na najopštijem nivou Crni je predstavljen kao žrtva komunističke ideologije u koju je verovao, a koja se ispostavila kao velika zabluda. Iluzija komunizma oslikana je kao vrsta iskrivljene realnosti (podzemlje) u kojoj je Crni sa svojim sunarodnicima živeo gotovo pola veka. Uz ovo, na jednom manje opštem nivou, žrtveni status glavnog junaka se ogleda i u tome što je izgubio jedinog sina, i to upravo u njihovom suočavanju sa realnošću socijalističkog sistema. Osim navedenog, može se reći da je Crni i žrtva izneverenog kumstva, što je posebno „težak slučaj“ u okvirima srpskog tradicionalizma. Kumstvo kao oblik duhovnog srodstva veoma je značajan deo pravoslavno-patrijarhalnog diskursa, i često se smatra važnijim od nekih srodničkih odnosa. Kada je kumstvo, kao u filmu *Podzemlje*, povezano

---

212 Zbog toga verovatno i postoje mišljenja po kojima „film (*Lepa sela*) jača samopripišanu predstavu Srba o sebi kao žrtvama i tako se pridružuje tadašnjoj srpskoj propagandi“ (Mutić, 2008: 313).

sa izdajom (ovaj stari biblijski motiv nalazi se i u osnovi kosovskog mita), onda je jasno koliki žrtvenosni potencijal nosi takva konstrukcija.

Nešto drugačiji pristup može se videti u filmu *Vukovar, jedna priča*, u kom je učinjen pokušaj da se status žrtve ravnomerno rasporedi, pošto su glavni junaci filma srpsko-hrvatski par čiju vezu, pa samim tim i mogućnost za zajednički život rat potpuno uništava. Oni su i neposredne žrtve ratnih okolnosti pošto on biva ranjen u ratnim okršajima, a ona silovana. Premda film ovim putem pokušava da balansira sa žrtvenosnim statusom težeći da sliku žrtve ravnomerno rasporedi na obe strane, čini se ipak da na toj „vagi“ jedan tas preteže, pošto su prevashodno hrvatski Srbi predstavljeni kao žrtve hrvatskog nacionalizma.

Svi opisani primeri bi trebalo da pokažu kako se kroz filmsku naraciju konstruiše monopol na žrtvu koji je kao takav bio deo zvaničnog ideološkog diskursa u Srbiji. Monopolizovanje žrtvenog statusa podrazumevalo je fokusiranje na patnje sopstvenog kolektiva, pri čemu se suprotna strana u potpunosti isključivala. Ovo je imalo jasne funkcije preventivne nadoknade eventualnih gubitaka, kao i skretanje pažnje sa onih žrtava koje su bile posledica nasilja vlastite grupe. Zbog toga se može reći da „sećanje na žrtve poraza ili pobeđe dogmatizuje se u 'ideološki fundament' koji stvara osećanja nepravde ili ponosa, što bitno olakšava manipulaciju podvlašćenima“, pri čemu „najčešće beskompromisna kultura sećanja projektuje uvek krivicu na druge, proglašava vlastitu naciju za žrtvu da bi legitimisala pravo na naknadu ili je oslobodila odgovornosti za zločine u minulom građanskom ratu. Nema spremnosti da se druga strana vidi kao žrtva“ (Kuljić, 2006: 187, 207).

## 5. Ideološki sadržaji u postjugoslovenskim filmovima o ratu

Filmske verzije rata na postjugoslovenskom prostoru različite su pre svega zbog toga što je i sam rat različito doživljavan, pri čemu je njegova percepcija u velikoj meri bila oblikovana dominantnim ideološko-političkim načelima. Zapravo, na primeru filmskih inscenacija rata može se možda i najdirektnije pokazati u kolikoj meri je filmski medij podložan ideološkoj instrumentalizaciji. Svojevrсна ideološka prizma kroz koju se sagledava filmska konstrukcija rata sastoji se od samog prikaza rata, zatim od vizuelne inscenacije neprijatelja sa kojom je jin-jangovski povezana slika sopstvenog kolektiva, kao i figura heroja i mučenika i njima „nadređene“ slike žrtve.

U Hrvatskoj je bilo filmova koji su tematizovali ratni sukob, mada nesrazmerno važnosti koju je ovaj sukob ima u javnom diskursu. Naime, Domovinski rat uživa veliki značaj, pri čemu se može reći da je jedna od najvažnijih vojnih operacija *Oluja* u izvesnom smislu oličenje samog rata u celini, pa bi se moglo reći da je „naracija o *Oluji* ustanovljeni kult, odnosno osnivački mit; noseći konstituenti su Borba, Žrtvovanje i Velika, Konačna Pobjeda nad Neprijateljem“ (Đerić, 2008: 97). Ovakav status Domovinskog rata nije našao odgovarajući odjek u filmskoj produkciji, što znači da su uglavnom izostale scene borbe koje bi, shodno važnosti koju ima, dale jednu monumentalnu sliku ovog sukoba. Za razliku od toga, osnovna karakteristika filmske konstrukcije rata jeste da je građena posredno, kroz prikazivanje neprijatelja i sopstvene vojske.

U tom smislu, znatno veća pažnja je poklonjena konstruisanju slike neprijatelja, za koju se može reći da je bila pretežno negativna. U sklopu ovakve slike neprijatelj je često imao obeležja elementarne nepogode ili pošasti, a neretko je gotovo i animalizovan, uz konstantnu zadojenost etničkom mržnjom.<sup>213</sup> Slika neprijatelja je na ovaj način u potpunosti ispunjavala funkciju stereotipiziranja o kojoj je govorio Stjuart Hol. Ovaj autor naglašava da stereotipi, između ostalog, imaju esencijalistički, redukcionistički i naturalizujući efekat (Hall, 1997b: 257), odnosno da uprošćavaju i redukuju osobine određene grupe na one „esencijalne“, koje su prikazane kao prirodne i time ujedno učvršćene.

S druge strane, kao glavna karakteristika domaće vojske naglašavana je pasivnost za koju bi se moglo reći da je bila u funkciji (pre)naglašavanja sopstvene uloge žrtve, pri čemu je potpuno izostala bilo kakva kritička distanca prema postupcima pripadnika sopstvene nacije koji su se ogledali pre svega u počinjenim ratnim zločinima.<sup>214</sup> U tom smislu, može se reći da je filmska slika rata u hrvatskoj kinematografiji tokom devedesetih godina XX veka gotovo u potpunosti bila u skladu sa zvaničnim ideološko-političkim diskursom.

Razlog snažne ideologizovanosti ratnih filmova snimljenih u Hrvatskoj tokom pomenutog perioda, kao i to da su ta ostvarenja vrlo često bila na nivou ogoljene političke propagande, može se, između ostalog,

213 Analizirajući hrvatski amaterski film *U okruženju* (1999), Pavle Levi navodi kako je filmska konstrukcija rata u ovom ostvarenju specifična po tome što se nimalo ne obazire na uzroke etničke mržnje (Levi, 2009: 178–179). Međutim, ova opservacija se može proširiti i na druge hrvatske filmove o ratu, pošto o tome ne govori nijedan od onih koji su analizirani u ovoj knjizi.

214 Nije nepoznanica da su „[u] Hrvatskoj [...] postojali logori ili zatvori posebno za Srbe. Najpoznatiji, po zlu, od njih 226, koliko ih je po direktoru *Veritasa* Savu Štrbcu bilo, su splitska Lora, Kerestinac, Crvena kasarna u Osijeku. Zločini protiv čovečnosti tamo su bili pravilo“ (Bakić, 2011: 561).

potražiti i u činjenici da se ratni sukob odvijao na njenom prostoru, kao i da je skoro trećina teritorije određeno vreme bila potpuno neintegrisana u državne okvire.

Državni okviri su bili svojevrsan problem i u BiH, jer kad su se oni pokušali ogrnuti ruhom samostalnosti, došlo je do strašnih sukoba unutar njih. Premda su sukobi između tri najbrojnija naroda u BiH bili vrlo intenzivni, žestina i obim ovih sukoba nisu imali recipročan odjek u filmskim slikama. Ovde se pre svega misli na svedenost filmske slike rata, bez klasičnih scena borbe i sukoba. Na sličan način je data slika i sopstvenog kolektiva, bez posebnog isticanja herojskih i sličnih osobina, ali uz suptilno naglašavanje nespremnosti za ratna dešavanja.

Nešto drugačiji je prikaz neprijatelja jer je on jasno kritički određen, ali nije bilo preterivanja i isključivosti kao u hrvatskim primerima. Imajući u vidu administrativnu podelu BiH na Republiku Srpsku i Federaciju BiH, treba naglasiti da analizirani filmovi daju ideološku perspektivu koja je bliža drugoj entitetskoj grupaciji. To se može videti i prilikom konstrukcije slike neprijatelja jer su u filmovima glavni neprijatelji Srbi, iako su tokom rata u sukobe dolazili i bosanski Hrvati i Muslimani. Međutim, za razliku od hrvatskih filmova u kojima su Srbi takođe bili glavni negativci u čijem se portretisanju vrlo često odlazilo u krajnosti, u filmovima iz BiH ove krajnosti nisu isticane, već se pokušavala dati jedna nivelisanija slika. Ovo bi mogla biti posledica činjenice da je Hrvatska nakon operacije *Oluja* postala relativno etnički homogena, pa je takav mogao biti i javni neprijatelj kako u javnom tako i u filmskom diskursu, dok je BiH uprkos entitetskoj podeli i dalje u svom sastavu uključivala srpsku etničku grupu, što je moglo uticati i na diferenciraniju sliku neprijatelja u ovim filmovima.

Slična diferenciranost se može primetiti i u filmskoj konstrukciji figure žrtve s obzirom na to da Bošnjaci nisu brutalno isticani kao jedina i najveća žrtva, već se žrtvenosni oreol prelivao i na srpsku stranu. Zanimljivo je primetiti da u analiziranim filmovima iz BiH nema nekog konkretnijeg odjeka genocidnog zločina u Srebrenici, s obzirom na to da je to jedno od najvažnijih mesta sećanja bošnjačke nacije. Premda događaje u Srebrenici nije lako racionalno pojmiti, pa verovatno samim tim ni filmski uobličiti, moguće je pretpostaviti da se takođe želelo očuvati sećanje na Srebrenicu i na neuporedivost onoga što se tamo dogodilo od medijskog (filmskog) razvodnjavanja.

Zbog svega toga se filmovima iz BiH, a posebno ostvarenju *Ničija zemlja*, često pridavao epitet politički korektnih, koji je između ostalog upravo počivao i na balansiraju prilikom prikazivanja neprijatelja i žrtava. Kako ove figure sadrže izrazit ideološko-propagandni kapacitet, to je i omogućilo percepciju bosanskohercegovačkih filmova kao neostrašćenih, što je u kon-

tekstu (post)ratnih dešavanja na postjugoslovenskom prostoru možda imalo i jače konotacije od često isprazne sintagme političke korektnosti.

BiH i Hrvatska su države na postjugoslovenskom prostoru u kojima su se ratni sukobi aktivno odvijali. Za razliku od njih, na teritoriji Srbije nije bilo sukoba, niti je ova država zvanično učestvovala u ratu, ali je ipak bila znatno obeležena ratom. Kada je u pitanju sfera kulture, ovo je bilo posebno evidentno u okvirima filmske produkcije koju je, kad su filmovi o ratu u pitanju, karakterisao kvantitativni i kvalitativni odmak u odnosu na ostale države sa postjugoslovenskog prostora. Međutim, ono što je karakteristično za ova ostvarenja jeste da su dva važna aspekta ratnog filma koji imaju snažan ideološki potencijal, slike borbe i prikazi neprijatelja, bili krajnje neupadljivi i svedeni. Čini se da je to upravo odraz zvaničnog političkog stava po kome Srbija nije učestvovala u oružanim sukobima koji su označili kraj socijalističke Jugoslavije. Neprijatelj je posebno nekonzistentan u filmovima nastalim nakon Dejtonskog mirovnog sporazuma, što je verovatno posledica promene ideološko-političkog kursa oličene u težnji za pojednakim raspoređivanjem krivice za ratna dešavanja.

Za razliku od toga slika žrtve je tako koncipirana da je sopstveni kolektiv prikazan kao najveća od svih, pri čemu se žrtve na protivničkoj strani uopšte ne pominju. Samim tim, nijedan od analiziranih filmova nije ni pokušao da pokrene pitanje ratnih zločina koje su počinili oni koji su u filmovima prikazani kao najveće žrtve. Ovo zapravo ne iznenađuje previše (štaviše, iznenađenje bi bilo da se neki od filmova pozabavio ovom problematikom), jer se i u javnom diskursu o tome nije previše pričalo. Kada je npr. u pitanju Srebrenica, ne kao jedini ili najgori, već kao vrhunac tadašnjeg velikosrpskog šovinizma, može se reći da „[v]ećina drži da je to bila legitimna osveta za Kravice ili možda eksces kriminalaca, manji deo priznaje da je to ipak bio zločin i sramota, a skoro uopšte nema svesti da Srebrenica, kao najveći evropski genocid u poslednjih pola veka, treba da bude negovana kao opomena i srpska trauma“ (Kuljić, 2006: 315). Ovo je tokom 1990-ih, pa i u sledećim dekadama bio relativno dominantan način poimanja zločina koji su izvršili pripadnici sopstvenog kolektiva, pa se može reći da analizirani filmovi jednim kritičnijim pristupom ovakav stav nisu doveli u pitanje.

Iz svega navedenog se može reći da su ratni filmovi sa postjugoslovenskog prostora u najvećoj meri zagovarali zvaničnu verziju rata države u kojoj su nastali, pa su samim tim uglavnom bili u skladu sa dominantnim ideološko-političkim diskursima u tim državama. Jedna od karakteristika ovih diskursa jeste i njihovo antiratno usmerenje (koje je, naravno, bilo različitog intenziteta u zavisnosti od vremenskog trenutka i same države u kojoj se ispoljavalo), pa se može postaviti pitanje da li su i filmovi sadržali

jednu vrstu antiratne note? Treba samo kratko napomenuti da antiratni karakter određenog filma ne podrazumeva samo kritičnost prema ratu kao takvom, već i kritičko preispitivanje društvenog konteksta u kom se odvijao. Uz sve to antiratni filmovi često imaju izražen samokritički karakter.

Može se, stoga, reći da na postjugoslovenskom prostoru filmovi nisu imali antiratni karakter u navedenom smislu, odnosno da je njihova kritičnost bila vrlo ograničenog opsega. U hrvatskom slučaju se, tako, ne pokušavaju razmotriti širi razlozi rata (npr. politički, ekonomski, inostrani faktor i sl.), već se kao jedini i isključivi krivci markiraju Srbi i njihova slepa etnička mržnja. Samokritika je takođe slabo prisutna, uz delimične izuzetke kao što su ostvarenja *Kako je počeo rat na mom otoku* i donekle *Nebo, sateliti*.

Od hrvatskog slučaja se razlikuju bosanskohercegovački filmovi, koji na manifestnom nivou pokušavaju donekle ispitati odgovornost dve strane za ratove (iako su tri strane aktivno učestvovala), i to posebno film *Ničija zemlja* u svojoj težnji za politički korektnom verzijom rata, dok se na jednom latentnom nivou kao glavni krivci ipak vide jedino Srbi. Ovi filmovi takođe naglašavaju apsurdnost i uzaludnost rata kao takvog, ali ne čine pokušaj osvetljavanja šireg društvenog konteksta u kom se taj rat odvijao, niti razvijaju određene samokritičke tendencije.

Filmovi iz Srbije su na prvi pogled imali najizraženiji antiratni i samokritički karakter (npr. u filmu *Vukovar, jedna priča* se kroz narativnu ravan dijaloga često govorilo o besmislenosti rata,<sup>215</sup> a u filmu *Lepa sela lepo gore* se mogu videti izvesne samokritičke refleksije). Međutim, malo razložnije posmatranje pokazalo je da se u ovim ostvarenjima ili nije govorilo o uzrocima rata (*Dezertjer*)<sup>216</sup> ili su kao uzrok označene nacionalističke strasti suparničke strane (*Vukovar, jedna priča*), ili je pak sam uzrok viđen kao iracionalan (*Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore*). Pritom, uz postavljanje sopstvenog kolektiva kao jedine i najveće žrtve, što je u velikoj meri neutralisalo ionako slab samokritički kapacitet, apstrahovani su širi društvenopolitički, ekonomski ili istorijski faktori (u filmovima *Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore* postoji pokušaj da se osvetli istorijska perspektiva, ali ne da bi se eventualno objasnili uzroci rata, već da bi se rat u izvesnom smislu prikazao kao pseudoistorijska neminovnost).

Ideološki sadržaji u filmovima na postjugoslovenskom prostoru omogućili su, dakle, njihovu usklađenost sa dominantnim ideologijama zemalja u kojima su nastali, istovremeno u velikoj meri kastrirajući kritički potencijal, a samim tim i antiratnu usmerenost.

215 Danijel Guldin smatra da je ovo ostvarenje „prvi [...] antiratni igrani film koji je nastao u Beogradu i privukao znatnu međunarodnu pozornost“ (Goulding, 1999: 192).

216 U ovom ostvarenju ratna trauma je iskorišćena za delimičnu kritiku rata kao takvog, ali su izostale kritičke opservacije spram društvenog konteksta u kom se rat odvijao.

Osim pomenutog, u nekim slučajevima je filmska kritika određene filmove na znatno neposredniji način dovodila u vezu sa ideologijom. Naime, pojedina ostvarenja snimljena u Srbiji neretko su kvalifikovana kao fašistička. Bendžamin Haligan tako smatra da se film *Vukovar, jedna priča* može protumačiti kao fašistički,<sup>217</sup> prevashodno zbog atraktivnog glumačkog odabira, naglašene borbe za ljubav i domovinu, populističkog narativa i doterane estetike (Halligan, 2000: 77). Pomenuti argumenti deluju prilično „labavo“, prvenstveno zbog toga što su to sve zapravo klasične melodramske karakteristike filmskog medija, koje kao takve ne moraju imati nikakve veze sa fašističkom ideologijom. Pomenuti film jeste na momente (pre)naglašeno melodramski i estetski ispeglan, a osnova fabule podseća na priču o Romeu i Juliji,<sup>218</sup> ali to ne ocrta njegov fašistički karakter. Haligan je verovatno smatrao da je za filmsko predstavljanje sukoba u Vukovaru podesnija, rekli bismo, estetika ružnog. On to donekle i sam potvrđuje navodeći da jasno izbegavanje estetike haosa u korist urednog narativa melodrame maskira podmuklu, čak iako je nesvesna, propagandističku viziju (ali to, opet, ne mora imati nikakve veze sa fašizmom).

Čini se da kvalifikacija filmova snimljenih u Srbiji kao fašističkih nije bila izuzetak, već pre jedna vrsta pravila. Haligan tako navodi i slučaj filma *Lepa sela lepo gore* koji je na filmskom festivalu u Veneciji 1995. godine označen kao fašistički, prevashodno zbog određenih stilskih osobnosti (naglašavanja haosa i razaranja, nerealnog prikaza spaljenih i porušenih sela, usporenih snimaka pijanih vojnika, plesanja, mahanja zapaljene zastave i pucanja u vazduh, što je sve pratila nihilistička rok muzika) i nedostatka bilo kakve eksplicitne indikacije o srpskoj agresiji (Halligan, 2000: 85).<sup>219</sup> Stilske osobnosti, u načelu, mogu imati fašističke konotacije (što ovde, čini se, nikako nije slučaj, već je pre u pitanju, kako je ranije naglašeno, estetizacija rata i nasilja koja ne mora nužno imati fašistički predznak), dok izbegavanje, tada uobičajenih medijskih floskula o Srbima kao glavnim i najvećim agresorima, može eventualno biti pokazatelj nedostatka samokritičke refleksije.

217 Pomenuti autor epitet *fašistički* stavlja pod znake navoda, čija funkcija u tom kontekstu nije najjasnija, jer se navodnicima, osim uobičajene pravopisne upotrebe, uglavnom obeležavaju ironični ili šaljivi izrazi, a to ovde svakako nije slučaj.

218 Gulding se ne slaže sa ovom tvrdnjom koju zagovaraju mnogi kritičari (npr. Daković, 2008; Iordanova, 2001) da priča u filmu aludira na Šekspirove junake. On smatra da je ta sličnost u najboljem slučaju površna, pošto je reč „o samoj ljubavi koja je izgubljena u labirintu iracionalne mržnje. Nema ni prosvijećenog Kneza koji bi izveo tragičnu pouku koja se mora naučiti i koji bi pomirio zavađene obitelji Montague i Capulet. Film završava tužnom i svečanom oporukom o krajnjoj ispraznosti takvog bezumnog rata do međusobnog uništenja, ali ne nudi jednostavne formule konačnog pomirenja“ (Goulding, 1999: 193).

219 Isto tako, i direktor Bečkog filmskog festivala (Viennale) odbio je da prikaže film tvrdeći da je to bila „srpska fašistička propaganda“ (Iordanova, 2001: 146).



Slično ovom, još jedna oštra ocena filma *Lepa sela lepo gore*, koja ga u kontekstu instrumentalizovanja filmskog medija poredi sa čuvenim ostvarenjem Leni Rifenštal (L. Riefenstahl) *Trijumf volje*, kaže sledeće: „Pogledajmo samo primarno vizuelno: Srbin je *cool* tip, Dragan Bjelogrić, tada na vrhuncu slave u doba *Crnog bombardera*, Musliman je debeo i ružan. Rat je prikazan kao *Igra rock 'n' roll cela Jugoslavija*, drekavac u tunelu. Nema agresije, nema logora. Mala digresija: čini se da je Dragojeviću služenje srpskom fašizmu u ulozi prepravljача istorije postalo i vanfilmska dužnost, pa je ovaj film snimao u Višegradu, nakon što je očišćen od Muslimana“ (Lončarević, 2008: 168). Premda autor detaljnije ne objašnjava u čemu se konkretno ogleda „služenje srpskom fašizmu“, indikativno je ovo insistiranje na povezanosti između filma snimljenog u Srbiji i fašističke ideologije što je u načelu, kako se čini, bio relativno čest manir.

Leni Rifenštal je poslužila kao model za poređenje i u slučaju filma *Podzemlje*. Dina Jordanova smatra da su moralna pitanja povezana sa produkcijom ovog ostvarenja donekle uporediva sa radom Leni Rifenštal iz 1930-ih godina (uz ogradu da se slučaj Leni Rifenštal koristi samo kako bi se jasnije prikazao Kusturičin slučaj). Jordanova poredi dvoje autora na nekoliko nivoa: najpre navodi njihove tvrdnje da nisu želeli da prave propagandu, već samo da realizuju sopstvene umetničke vizije, zatim navodi tvrdnje po kojima su oboje smatrali da su režimi pod kojima su stvarali nebitni za njihov rad, i na kraju pokazuje kako u odgovoru na kritiku nisu pokazali žaljenje (Rifenštalova) niti ozbiljnost (Kusturica) (Jordanova, 2001: 123). Za poređenje koje Jordanova sprovodi može se reći da je suviše opšte i da ne specifikuje dovoljno kako stilske tako ni ideološke sličnosti između Rifenštalove i Kusturice.

Nešto suptilniji pristup može se pronaći kod Slavoja Žižeka koji analizirajući film *Podzemlje* najpre naglašava njegovu simboličku višeslojnost, postmodernu citatnost i samoreferentnost, naglašenu ironičnost, poigravanje sa klišeima, što je sve, po Žižeku, zapravo način funkcionisanja „postmoderne cinične ideologije“. Odmah zatim navodi konstataciju Umberta Eka o nekim karakteristikama fašizma (dogmatska čvrstina, odsustvo humora, neosetljivost za racionalnu argumentaciju...), da bi potom zaključio kako je savremeni neofašizam „sve više 'postmoderan', civilizovan, razigran, ironično samodistanciran ... *ali ipak ne manje fašistički zbog svega toga*“ (Žižek, 2008: 81).<sup>220</sup> Kao i u prethodnim slučajevima, analogija

220 Žižek iz prethodno navedenog zaključuje kako autor filma *Podzemlje*: „nesvesno obezbeđuje libidinalnu ekonomiju srpskom etničkom klanju u Bosni: pseudo-Batajevska ekstaza prekomerne potrošnje, kontinuiranog ludog ritma pijenja-jedenja-pevanja-bludničenja. I to je materijal za 'san' etničkih čistača; u tome leži odgovor na pitanje 'Kako su mogli da urade?'“ (Žižek, 2008: 81).

je sasvim jasna, stilske karakteristike filma *Podzemlje* su zapravo ovaploćenje samog neofašizma.

Etiketiranje srpskih filmova kao fašističkih sa jedne strane se može protumačiti kao rezultat više emotivnih nego kognitivnih uvida. Razložnija analiza bi u filmovima tragala za nekim od ključnih osobenosti fašističke ideologije kao što su insistiranje na panetatizmu, sakralizacija ideje Naroda, harizmatski heroizam, antiracionalizam, vitalistički misticismizam, filozofija života, naturalizam, rasizam, antisemitizam (Kuljić, 1987: 188–217). Umesto toga, sami filmovi su nazivani fašističkim (nije se recimo govorilo npr. o elementima fašističke ideologije u njima) na osnovu parcijalnih razmatranja određenih motiva, često učitavanjem viška smisla, i uglavnom bez pokušaja povezivanja sa konkretnim oblicima fašizma. Jedina veza na kojoj se insistiralo jeste veza sa režimom u Srbiji (kao jednim od finansijera većine filmskih projekata nastalih 1990-ih). Možda se upravo ovde može pronaći deo odgovora na pitanje zašto su samo filmovi iz Srbije kvalifikovani kao fašistički. Ovakav pristup se, dakle, može protumačiti i kao odraz jedne vrste (geo)političke klime koju je karakterisao izrazito negativan stav prema tadašnjem režimu, ali i samoj Srbiji, pa i svemu što je dolazilo iz nje.<sup>221</sup>

---

221 U tom smislu, Jordanova navodi da je većina kontroverzi oko filma *Vukovar, jedna priča* proizilazila iz činjenice da je jedan od koproducenata bila tadašnja SR Jugoslavija (Jordanova, 2001: 142). Isto tako, međunarodni antagonizam prema Srbiji nije uvek bio istog intenziteta, što se odražavalo i na međunarodnu percepciju filmova koji su dolazili iz ove zemlje. Slobodan Naumović, tako, ukazuje da je Jordanova u jednom svom tekstu s kraja 1990-ih („Kusturica’s ‘Underground’ (1995): Historical Allegory or Propaganda?”, *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, 19, no. 1, 1999), Kusturicu videla kao inkarnaciju Leni Rifenštal, da bi nešto kasnije u knjizi o Kusturici (*Emir Kusturica*, London: British Film Institute, 2002) „revidirala ocene iznete u jeku propagandne hajke na Srbiju 1999. godine, i zastupala nešto nijansiraniji pristup analizi politike Kusturičinog stvaralaštva“ (Naumović, 2010: 26).



# VI. Filmska produkcija u izmenjenim društvenim okolnostima

Osim analize filmske slike i konstrukcija koje proizvodi, za celovitiji uvid neophodno je osvetliti i one aspekte filmske produkcije koji se odnose na strukture i procese koji stoje iza manifestne ravni filmske slike. Premda oni najčešće nisu toliko vidljivi, njihov uticaj na konačnu formu filmskog dela može biti veoma veliki. Pretpostavka je da su ove strukturne sfere najčešće povezane sa ekonomskim i političkim podsistemom u jednom društvu. Po Parsonsovoj teoriji generalizovanih medija, film odražava strukturalne mehanizme društva, tj. mehanizme zbog kojih se svaka analiza filma mora baviti analizom i ekonomskog i političkog područja (cit. pr. Marjanović, 1976: 214). Analiza ekonomskog područja podrazumevala bi, između ostalog, i pitanje finansiranja filmova, a analiza političkog uticaje iz sfere političkog podsistema na sam tok produkcije određenog filma, kao i eventualne političke implikacije koje je određeni film imao.

Ovakva vrsta analize prevashodno upućuje na povezanost filmske produkcije sa državom. U okviru svojih analiza umetnosti, Hauard Beker (Howard Becker) se dotiče i problema njenog odnosa sa državom.<sup>222</sup> Ovaj

---

222 Bekerov sociološki pristup umetnosti podrazumeva primenu teorije organizacije. On, naime, umetnost posmatra kao specifičan svet koji funkcioniše po određenim pravilima i koji u sebe uključuje mrežu ljudi, grupa i institucija koji svi zajedno imaju različite uloge u nastajanju određenog umetničkog dela. Ovakav pristup polazi od toga da je realizacija određene umetničke ideje samo inicijalna kapisla, koju dalje

sociolog smatra da, osim postavljanja opšteg zakonsko-pravnog okvira kojim se prvenstveno uređuju ekonomski (trgovinski) i svojinski (autorska prava) odnosi, država utiče na to što umetnici čine i stvaraju i direktnim intervenisanjem u njihove delatnosti i to kroz otvorenu podršku, cenzuru i gušenja. Beker navodi da državne intervencije u sferu umetnosti proizilaze iz toga što država ima svoje vlastite interese, koji su mahom povezani sa „očuvanjem javnog reda – a za umjetnosti se smatra da su sposobne i ojačati i potkopati red – i s razvojem nacionalne kulture, koju se smatra nečim dobrim po sebi i nečim što promiče nacionalno jedinstvo ('naša baština') i ugled nacije među drugima nacijama“ (Becker, 2009: 202).

Iz Bekerove teorijske perspektive mogli bi se posmatrati i partizanski filmovi u socijalističkoj Jugoslaviji, u koje je država dosta ulagala upravo ih smatrajući više nego dobrim sredstvom kojim se ujedno promovisalo jugoslovensko jedinstvo u unutardržavnim, ali i sama Jugoslavija u međunarodnim okvirima (Zvijer, 2011: 145–154). Samim tim, može se reći da su ti filmovi imali status, uslovno rečeno, posebne umetnosti, jer je država za njihovu produkciju pokazivala specijalan interes. U tom smislu i Beker navodi (iako nema u vidu socijalističku Jugoslaviju niti partizanske filmove) da vlade mogu neke umetnosti smatrati integralnim delovima identiteta nacije, stvarima po kojima je ona znana, i subvencionisati ih kao što bi to činile s bilo kojim važnim obeležjem nacionalne kulture koje se ne bi samo moglo izdržavati (Becker, 2009: 203).

Umenička dela koja bi se, dakle, uklapala u ono što se smatra nacionalnim interesom imala bi manje ili više osigurane državne subvencije, odnosno finansijsku pomoć države, pri čemu Beker navodi da državne dotacije mogu imati oblik direktnih finansijskih subvencija ili pak indirektnu pomoć u vidu infrastrukture (Becker, 2009: 204). Osim što se putem državnih subvencija u izvesnom smislu osigurava „negovanje“ nacionalnih interesa, tim putem se takođe sama umetnost, odnosno umetnici mogu lakše kontrolisati. Iako Beker smatra da je „manipuliranje potporom najmanje prinudna metoda državne kontrole nad umjetnostima, konzekventno, i najmanje učinkovita“ (Becker, 2009: 206), ova napomena važi pre za liberalno-kapitalističke sisteme, u kojima je državno finansiranje najčešće

---

prate nužnost distribucije, široka podela rada, saradničke mreže i oslanjanje na konvencije (koje nije nužno, za one koji su spremni platiti cenu povećanog napora ili umanjenog optičaja svog dela, kako sam napominje). U tom smislu, Beker navodi: „Svetovi umjetnosti sastoje se od svih ljudi čije su aktivnosti nužne za proizvođenje karakterističnih djela koja taj svijet, a možda i drugi, definišu kao umjetnost. [...] S tog gledišta, umjetnička djela nisu proizvodi individualnih tvoraca, 'umjetnika' koji posjeduju rijedak i osobit dar. Ona su prije zajednički proizvodi svih ljudi koji suraduju putem karakterističnih konvencija svijeta umjetnosti kako bi ostvarili djela poput toga“ (Becker: 2009: 63).

sekundaran izvor prihoda, pa je samim tim moguće ostvariti i veću slobodu u odnosu na državne finansijere.

Za razliku od toga, u socijalističkim sistemima situacija je drugačija, jer je državna potpora, ako ne jedino, onda često važno materijalno sredstvo. Samim tim, veće su mogućnosti države da utiče na umetnost. Prinuda izražena kroz manipulisanje državnom pomoći umetnicima ne mora se ogledati samo u davanju ili uskraćivanju sredstava već može imati i aktivniji oblik u smislu neposrednog uticaja na sam tok umetničkog stvaranja kako bi se što više prilagodio onome što se smatra da su „viši interesi“.

Jedan od oblika neposrednog utucaja države na umetnost jeste i kroz cenzuru, što svakako nije osobenost samo socijalističkih sistema (premda se često želi predstaviti da je tako). Džon Kin (John Keane) tako navodi da se danas u srži svih demokratskih režima nalazi klica despotije, koju oličava upravo politička cenzura, preko koje „ključne segmente života strukturišu neodgovorne političke ustanove“ (Kin, 1995). S obzirom na to da je politička cenzura karakteristika novog doba, Kin ga naziva dobom demokratskog Levijatana, i smatra da od „Prvog svetskog rata politička cenzura dobija dodatni podstrek neprestanim širenjem nekontrolisanih korporativističkih mehanizama i 'nevidljivih' oblika lokalne, nacionalne i nadnacionalne vlasti“ (Kin, 1995). Savremeni demokratski Levijatan obuhvata pet međusobno povezanih tipova političke cenzure (vanredna ovlašćenja, naružana tajnost, laganje, državno oglašavanje i korporativizam) i predstavlja jednu vrstu koncentrisane političke moći koja nikome ne polaže račune.

Premda se Kinovo viđenje političke cenzure odnosi prevashodno na masovne medije, ono se može svakako primeniti i na sferu umetnosti, jer je, šire gledano, i sama umetnost jedna vrsta medija. Politička cenzura koju Kin opisuje najčešće je suptilnog karaktera i predstavlja oblik neupadljive i posredne manipulacije. Sličan stav se može pronaći i kod Huarda Bekera koji smatra da cenzura uglavnom nije nemilosrdna i potpuna, već se pleće u distribuciju pre nego u stvaranje ili trajno postojanje dela, čime država zabranjuje njihovu prodaju, izlaganje ili izvođenje. Budući da svetovi umetnosti imaju standardne načine distribuiranja dela publici, cenzura se sastoji u tome da se umetniku zabrani pristup tim institucionalnim mehanizmima, tako da delo može biti stvoreno, ali ga se ne može ceniti ili podržati na uobičajen način (Becker, 2009: 208).

Iako je Beker prilikom svojih razmišljanja o odnosu države i umetnosti pre svega imao u vidu liberalno-kapitalističke sisteme, ti uvidi se donekle mogu primeniti i na suprotan ideološki tabor. Ovo možda ne govori toliko o sličnosti tih poredaka koliko o tome da su uticaji na umetnost i umetnike postojani, konstantni i kao takvi relativno ujednačeni, bez obzira na to koja ideologija je u pitanju.

Razmatrajući razlike između socijalističkih i liberalno-kapitalističkih sistema, francuski sociolog Edgar Moren (E. Morin) smatra da je u prvim država „apsolutni gospodar, cenzor, direktor, proizvođač“ i da državna ideologija igra glavnu ulogu, ali takođe navodi da čak i u SAD „privatno preduzetništvo nikad nije sasvim prepušteno svom sopstvenom razvoju: država tu, u najmanju ruku, igra ulogu policajca“ (Moren, 1979: 23–24). Premda ova zapažanja datiraju iz šezdesetih godina XX veka, pri čemu su u međuvremenu socijalistički sistemi nestali (bar u Evropi), Moren s pravom naglašava činjenicu da niko u potpunosti nije oslobođen državnog tutorstva.

Šire posmatrano, ovo bi možda mogla biti jedna od dodirnih tačaka liberalno-kapitalističkih i socijalističkih sistema. Naravno, razlike među njima su ipak mnogo veće, pri čemu Moren napominje da „premda postoji podjednaka briga da se privuče maksimum publike i u privatnom sistemu (težnja za maksimalnom dobiti) i u državnom (politički i ideološki interes), privatni sistem želi pre svega da udovolji potrošaču. Učiniće sve da zabavi, rasonodi, u granicama cenzure. Državni sistem pak želi da ubedi, vaspita: s jedne strane, on teži da širi ideologiju koja može da bude dosadna ili da razbesni, s druge strane, dobit ga ne podstiče i može da prezentuje vrednosti `visoke kulture` (naučne razgovore, ozbiljnu muziku, klasična dela). Privatni sistem je življi jer zabavlja. Želi da prilagodi svoju kulturu publici. Državni sistem je krut, usiljen. Želi da prilagodi publiku svojoj kulturi“ (Moren, 1979: 24–25).

Razlike između socijalističkih i liberalno-kapitalističkih sistema čine se važnim za ovu analizu, prevashodno zbog toga što je promena ovih sistema i prelazak iz jednog u drugi neraskidivo povezana sa promenom jugoslovenskog prostora u postjugoslovenski. Nakon raspada socijalističke jugoslovenske zajednice raspao se i sistem decentralizovanog državnog finansiranja filmova (ali i nadzora produkcije filmova od strane različitih državnih komisija i tela), pri čemu se u novonastaloj situaciji obezbeđivanje sredstava kretalo između „različitih oblika sponzorstva od strane struktura vlasti (Ministarstva za kulturu, državne televizije) i mreže nov osnovanih privatnih medijskih preduzeća“ (Levi, 2009: 165).

Ovakva situacija trebalo je da podrazumeva izvesno „osvajanje slobode“, jer je slom državnog finansiranja filmova značio i prekid državnog nadzora nad njihovom produkcijom. Ovde se otvara zanimljivo pitanje odnosa između državne kontrole i slobodnog tržišta. Da li se može reći da su novostečene slobode nakon sloma socijalističkog sistema imale katalizatorski uticaj na filmsku produkciju? Poljski reditelj Andžej Vajda (Andrzej Wajda) navodi da je radije stvarao pod komunističkom cenzurom nego pod kapitalističkom (za koju smatra da postoji u svim demokratskim

sistemima), jer se, po njemu, prva dosta lako mogla izbeći korišćenjem metafora i simbola koji zavaravaju cenzore, dok je druga imala svoj temelj u profitu (cit. pr. Solomun, 2010).<sup>223</sup> Simboličkim izražavanjem, prema Vajdi, moguće je dakle u određenoj meri zavarati političku cenzuru, dok se, s druge strane, ekonomska cenzura čini znatno nefleksibilnijom, jer tu nije moglo biti previše „vrđanja“ pošto je komercijalni uspeh glavno merilo (a on je ili ostvaren ili nije, treća opcija ne postoji). Verovatno zbog toga i Moren smatra da u socijalizmu „u izvesnim slučajevima, stvaralačke mogućnosti pisaca mogu biti veće nego u kapitalističkom sistemu, pošto je ovde briga o komercijalnoj dobiti sporedna“ (Moren, 1979: 30).

Slično tome, Viktorija Aleksander navodi primer umetnika iz Istočne Nemačke koji nisu voleli ograničenja socijalističkog sistema, ali su tržišni sistem smatrali još neprijatnijim. Pod prvim sistemom država jeste propisivala određenu vrstu sadržaja, ali su se zato umetnici usmeravali na sopstvenu umetnost i sastajali da bi diskutovali o raznim idejama. Pod tržišnim sistemom, umetnici su bili „slobodni“ ne samo u smislu da su mogli da slikaju šta su želeli već i u smislu da nisu bili plaćeni za to (Aleksander, 2007: 199).

Moglo bi se reći da su neumoljiva logika tržišnog kapitalizma, s jedne, i rigidnost socijalističke ideologije, s druge strane, predstavljali krajnje tačke u mogućnostima ispoljavanja slobode stvaralaštva tokom druge polovine XX veka na evropskom kontinentu. U relativno kratkom vremenskom periodu na postjugoslovenskom prostoru se iz jedne tačke pomenute krajnosti (državno-socijalističke) prešlo u drugu (tržišno-kapitalističku). Treba ipak napomenuti da ni jedna ni druga krajnost nisu predstavljale čiste oblike. Jugoslovenski socijalizam je pored sopstvenih osobenosti (npr. koncept samoupravljanja), imao i određene karakteristike kapitalističkih sistema, kao što je relativno razvijeno tržište.<sup>224</sup> Isto tako,

---

223 Razmatrajući stanje u rok muzici u Hrvatskoj tokom 1990-ih, Ante Perković uzgredno napominje: „Ekonomska je cenzura puno djelotvornija od političke; ukini nekom priliku da zaradi kruh i kičma se lako savija“ (Perković, 2011: 74).

224 Branko Horvat, kritički analizirajući gledišta prema kojima tržište nije karakteristično za socijalizam, navodi da: „svaka društveno-ekonomska formacija ima svoj tip tržišta koje generiraju društveno ekonomski odnosi te formacije a ne obrnuto. Jednako tako i socijalizam stvara svoje tržište, socijalističku robnu proizvodnju“ (Horvat, 1989: 16). Ukazujući na to da samoupravljanje znači autonomiju radnog kolektiva, što podrazumeva da taj kolektiv samostalno donosi svoje ključne odluke (odluke o proizvodnji, kupoprodaji i finansijama, transakcijama s inostranstvom, formiranju cene, investicijama, zapošljavanju, imenovanju rukovodećih organa, raspodeli dohotka i internoj organizaciji), Horvat napominje da su za tu samostalnost u odlučivanju potrebna „tržišta robe, novca i radne snage. Tržište nam nije potrebno zbog sebe samog. Ono nam je potrebno jer bez tržišta nema samoupravljanja, a bez samoupravljanja nema socijalizma“ (Horvat, 1989: 16).



i nakon urušavanja socijalizma, novostvorene države nisu se automatski „prebacile“ na „čist“ kapitalistički sistem. Zapravo, ti procesi prelaska na postjugoslovenskom prostoru bili su u većoj ili manjoj meri vrlo tegobni, a dodatne otežavajuće okolnosti ogledale su se u oružanim sukobima i velikim neprijateljstvima među bivšim članicama zajedničke države.

## 1. Osobnosti postjugoslovenskog prostora u kontekstu izmenjenih društveno-ekonomskih okolnosti

Ono što bi se ipak moglo uzeti kao zajednički imenitelj čitavog prostora jeste saobražavanje konceptu tzv. društava u tranziciji što je, u načelu, podrazumevalo naturalizaciju i univerzalizaciju procesa postsocijalističke transformacije, odnosno sagledavanje kraha socijalizma i restauracije kapitalizma kao nečega što je bilo podrazumevajuće i neizbežno. U ovome bi se, između ostalog, mogao ogledati i ideološki karakter postsocijalističke transformacije,<sup>225</sup> pri čemu su u tom procesu znatnu ulogu odigrali specifični uslovi sloma socijalizma u široj evropskoj perspektivi, kao i nasleđe političke kulture titoizma.

S obzirom na to da je predstavljalo specifičan ideološki projekat, postsocijalistička transformacija donela je sa sobom i novu terminologiju, a najčešće rabljeni termini jesu upravo transformacija i tranzicija, kao i privatizacija. Pojmovi transformacije i tranzicije donekle su slični, jer podrazumevaju određenu promenu i prelaz, u ovom slučaju, iz jednog društvenog sistema u drugi. Ipak, razlika među njima je u tome što, osim što je šireg karaktera, pojam transformacije je u izvesnom smislu i neutralan pošto se može odnositi na procese prelaza i promene u najširem smislu. S druge strane, pojam tranzicije najčešće označava konkretne procese prelaska iz „nedemokratskih“ sistema (socijalističkih) u „demokratske“ (kapitalističke).<sup>226</sup> Ovo može otkrivati njegov normativan karakter i vrednosnu određenost, jer ukazuje na „pravilan“ i „poželjan“ smer promene, za razliku od pojma transformacije koji, kako se na jednom mestu kaže „može, ali ne mora označavati prelaz ka pluralističkoj demokratiji“ (Tomić, 2011: 35).

---

225 U tom ideološkom narativu ključne kategorije su „nužnost“ samog procesa, njegova „prirodnost“ i „ispravnost“, pri čemu se podrazumevaju i „neophodni“ koraci koji se moraju preduzeti kako bi se proces „pravilno“ izveo (videti u Vukša, Simović, 2015: 4–5).

226 Može se reći da „se pojam tranzicije često i uopšteno koristi kao sinonim za demokratizaciju. Kako je demokratizacija samo jedan oblik političke transformacije, generalno važi da je pojam transformacije nadređen pojmu tranzicije“ (Tomić, 2011: 36).

U okviru ovako shvaćenog koncepta tranzicije ključno mesto zauzima pojam privatizacije, koji se odnosi na proces pretvaranja društvene, odnosno države svojine u privatnu. Prvopomenuti oblici svojine bili su prevashodno karakteristični za socijalistički sistem, dok je drugi osnova na kome počiva kapitalistički. U tom smislu, intenzitet privatizacije i njena obuhvatnost postaju indikator „uspešnosti“ tranzicije,<sup>227</sup> i samim tim kvalitativno određuju sam karakter prelaska.

Prelazak iz socijalizma u kapitalizam nije tekao ujednačeno na celom postjugoslovenskom prostoru, ali ono što je za većinu bilo karakteristično jeste da je ponovno uspostavljanje kapitalističkih društvenih odnosa najpre podrazumevalo ukidanje osnovnih principa „socijalističke reprodukcije društva, a to je totalizovana kontrola ekonomsko-političko-kulturnog sistema. Novi oblik reprodukcije počiva, nasuprot tome, na relativnoj međusobnoj odvojenosti pomenutih podsistema“ (Lazić, 2011: 125). Međutim, ono što je posebno bilo karakteristično za Srbiju jeste pojava tzv. blokirane transformacije, kojom se označavao „istorijski period u kojem je bivša nomenklatura (pod vođstvom S. Miloševića), tokom procesa systemske promene (ukidanja socijalističkog poretka) zadržala kontrolu (ali sada više ne monopolsku, nego dominacijsku) nad ekonomskim i političkim resursima u zemlji, tako da je te promene mogla izvršiti (pretežno) u vlastitu korist“, pri čemu „ratni uslovi, kao i međunarodna izolacija zemlje, predstavljali su izuzetno pogodne okvire za takav oblik promena“ (Lazić, 2011: 126).

Blokiranje transformacije odnosilo se dakle na znatno usporavanje procesa koji su uglavnom podrazumevali privatizaciju dotadašnje državne i društvene svojine. Pritom, vladajuća grupacija je u potpunosti kontrolisala kanale preraspodele društvenog bogatstva i tu preraspodelu usmeravala isključivo u svoju korist. Stoga se može reći da je u Srbiji „systemska promena inaugurisana 'odozgo', od strane samih pripadnika nomenklature, pa stoga nije iznenađujuće to što su rezultati promene prvenstveno išli u njihovu korist. Naime, polovinom 1990-ih je, kako je empirijski utvrđeno, oko dve trećine pripadnika preduzetničke (privatno-vlasničke) ekonomske elite (dakle, vlasnika najvećih preduzeća) poticalo upravo iz redova ranijih socijalističkih rukovodilaca“ (Lazić, 2011: 131).

Ekstenzivno privsavanje i konvertovanje dotadašnje državne i društvene svojine od strane pripadnika vladajuće grupacije<sup>228</sup> u kombinaciji

---

227 Koliko su „uspešna“ tranzicija kao i „dobra“ ili „loša“ privatizacija relativne stvari najbolje se može sagledati u kontekstu masovnog otpuštanja radnika i njihovog ostajanja bez posla i još masovnijeg osiromašenja širokih kategorija stanovništva. O ovakvoj vrsti relativnosti više se može videti u Balunović, 2015.

228 Može se reći da „ni u jednoj drugoj postsocijalističkoj zemlji nije bio zabeležen takav uspeh u konverziji resursa socijalističke nomenklature – iz organizacijskih u privatno

sa učešćem u ratnim sukobima i potpunom međunarodnom izolacijom doveli su do opšteg društveno-ekonomskog kolapsa. Paradoksalno, ovo je dovelo do smanjenja nejednakosti širih slojeva stanovništva jer je, ne računajući usku vladajuću grupaciju, masovno osiromašenje građana Srbije zapravo smanjilo materijalne nejednakosti među njima.

Transformativni procesi u Hrvatskoj bili su, s jedne strane, nešto specifičniji, prevashodno zbog ratnih dejstava na njenoj teritoriji što je, prema pojedinim mišljenima, celu situaciju sa privatizacijom učinilo težom, premda to nije bio glavni razlog za njeno odlaganje (Bendeković, 2000: 74). S druge strane pak, ni u ovoj postjugoslovenskoj državi tranzicija nije tekla prema (neoliberalnom) udžbeniku, a kao osnovne karakteristike navode se „privatizacije pretvorbom i tajkunizacijom i pogrešna razina stabilizacije“ (Vojnić, 2005). „Pretvorba“<sup>229</sup> je podrazumevala svođenje društvenog vlasništva na državno (a ne privatno),<sup>230</sup> dok se „pogrešna razina stabilizacije“ odnosila na stabilizacijski i antiinflacijski program koji je predvideo neadekvatan kurs hrvatske kune u odnosu na tadašnju nemačku marku, što je imalo negativne efekte (zatvaranje i stečaj preduzeća, povećanje nezaposlenosti i stvaranje društvenih tenzija).

Osim pomenutog, još jedna karakteristika hrvatskog slučaja bila je i „kuponska privatizacija“. Ovaj model podrazumevao je da određene kategorije hrvatskih građana, i to pre svega oni koji su bili povezani sa Domovinskim ratom (porodice poginulih vojnika i civila u ratu, ratni i mirnodopski vojni invalidi, vojnici i civili koji su bili u zarobljeništvu, građani Hrvatske koji su na okupiranim teritorijama ostali bez posla, izbeglice i bivši politički osuđenici) imaju pravo na besplatne akcije (Bendeković, 2000: 65). Iako je ovakav način privatizacije privilegovao određene kategorije stanovništva, u javnom diskursu Hrvatske postoji mišljenje kako su učesnici u ratu zapravo izmanipulisani od strane vlasti, jer su dobili samo mali deo „kolača“, dok su iz svega profitirali „veliki igrači“, odnosno tajkuni (Tomičić, 2014).

---

vlasništvo – na osnovu kojeg su njeni pripadnici postali najbrojniji deo nove preduzetničke elite. To je bilo moguće samo u uslovima koji su u to vreme sažeto nazvani 'razorenim društvom'“ (Lazić, 2011: 136).

229 Na jednom mestu se primećuje da je tadašnji hrvatski predsednik Franjo Tuđman, nadahnut novostečenim teološkim znanjem „u svakodnevni politički žargon, to jest u svoje govore o procesu postkomunističke privatizacije, uveo pojam *pretvorbe* (koji crkva koristi kao liturgijski termin za euharistijsku transsupstanciju)“, što je po hrišćanskoj teologiji „način na koji se Hrist čini prisutnim kroz pretvaranje supstance hleba u telo Hristovo i supstance vina u njegovu krv“ (Perica, 2006 II: 148).

230 Na ovaj način je država postala najveći vlasnik u zemlji, što je povećalo njen uticaj i ojačalo njenu ulogu (Bendeković, 2000: 89).

U suštini, karakter procesa transformacije u Hrvatskoj bio je donekle sličan kao i u Srbiji, pošto je vladajuća politička partija poistovetila bivšu društvenu svojину sa državnom i rukovodila privatizacijskim procesima prema vlastitim kriterijumima kako bi očuvala ekonomsku i političku moć (Bendeković, 2000: 88). Isto tako, u oba slučaja društveno bogatstvo redistribuirano je kako u ruke nekolicine individua, tako i u pravcu onih koji su bili na vlasti, dok je ogroman deo stanovništva u drastičnoj meri osiromašio.

U odnosu na ove dve zemlje, znatno nepovoljnija situacija bila je u Bosni i Hercegovini gde je rat u potpunosti paralisao sve transformacijske procese. Zbog toga se može reći da su ti procesi započeli početkom 1996. godine, ubrzo nakon potpisivanja Dejtonskog mirovnog sporazuma uz striktno vođenje MMF-a, Svetske banke i USAID-a (Stojanov, 2000: 43). Iako je BiH tada bila pod međunarodnim protektoratom, što je podrazumevalo strože pridržavanje neoliberalnih načela u sprovođenju procesa tranzicije, može se reći da je Dejtonski sporazum (koji je, između ostalog, predviđao i uređenje zemlje sa dva osnovna entiteta, Federacijom BiH i Republikom Srpskom) u određenoj meri odredio karakter procesa transformacije u BiH. Ovome je doprinela i silina prethodno vođenih ratnih sukoba i eskalacija međuetničkih neprijateljstava.

Loši međuetnički odnosi usloveli su situaciju u kojoj je trgovina između različitih entiteta u BiH pre imala osobenosti međunarodne nego domaće trgovine. Samim tim je i podela na entitete uslovila procese privatizacije, jer je državna imovina podeljena na imovinu entiteta, pa su tek onda mogli otpočeti procesi privatizacije. Stoga je karakteristično da „[u] konkretnom slučaju BiH sa tri etničke grupe (Hrvati, Bošnjaci i Srbi), privatizacija je u predloženom smjeru dala doprinos stvaranju tzv. 'etničke privatizacije'. Zapravo, bošnjačka oligarhija kupuje kompanije u rejonima gdje su dominantni Bošnjaci, Hrvati u rejonima gdje dominiraju Hrvati. U RS, Srbi su ionako dominantni dio stanovništva. Što je još gore, zaposleni radnici se onda odabiru po etničkom kriteriju!!!“ (Stojanov, 2000: 54–55).

Može se stoga reći da su devedesete godine u BiH duboko obeležene ratom i iz toga proisteklim dubokim međuetničkim razmimoilaženjima koja su uticala i na transformativne procese. Ovim procesima svakako nije išlo u prilog ni specifično političko uređenje, a kao po pravilu, takvim okolnostima najviše su bile pogođene široke kategorije stanovništva kojima je posle ratnih pustošenja, razaranja i stradanja mirnodopski život takođe teško pao.<sup>231</sup>

231 Pojedini izvori navode da je 1998. godine 61% stanovništva u BiH živeo u siromaštvu (Stojanov, 2000: 44).

Makedonija se, za razliku od toga, jedina može „pohvaliti“ činjenicom da ni u kom smislu nije bila povezana sa ratnim sukobima koji su označili kraj jugoslovenske federacije (što je na njenu privredu ipak imalo znatnog uticaja, bar u smislu rapidnog smanjivanja tržišta). Nakon osamostaljenja i donošenja određenih zakonskih akata 1993. godine, transformacijski procesi uzeli su zamaha uz preovlađivanje pristupa odozdo nagore, gde je odluka za privatizaciju, izbor metoda privatizacije i veliki deo postupka privatizacije ostavljen samim preduzećima (Arsov, 2005: 6). Ono što je bilo karakteristično za ovakav način privatizacije jeste njena izuzetno velika brzina i opseg. Tako je do 1997. godine u potpunosti privatizovano preko 75% ukupnog broja preduzeća predviđenih za svojinsku transformaciju, pri čemu je ovako visok intenzitet velikim delom bio posledica pritiska proisteklih iz aranžmana sa Međunarodnim monetarnim fondom i Svetskom bankom (Arsov, 2005: 11).<sup>232</sup>

Premda ovakva slika na prvi pogled izgleda odlično (posebno ako se posmatra iz neoliberalne perspektive), ipak je privatizacioni proces u Makedoniji mnogo kritikovan od strane eksperata, pre svega zato što je dao mogućnost najvišim rukovodiocima preduzeća da im obezvrede vrednost i da kupe većinski paket akcija po veoma niskoj ceni (Radovanovik-Angjelkowska, 2014: 73). Kao i u slučaju drugih postjugoslovenskih država, i u Makedoniji su visoki ekonomski rukovodioci bili tesno povezani sa političkim (a neretko su to bile i iste osobe), čime su se privatizacioni procesi odvijali u skladu sa interesima onih kod kojih je bila koncentrisana politička i ekonomska moć.<sup>233</sup> Osim ovog, relativno opšteg mesta, proces privatizacije doveo je i do nepovoljnih makroekonomskih trendova kao što su viši nivo BDP-a na početku dekade i procesa transformacije nego na njenom kraju, nezadovoljavajući nivo kapitalnih investicija, visoka nezaposlenost i gubitak nade u pronalaženje novog posla (Arsov, 2005: 12). Ovome se može dodati i masovno osiromašenje stanovništva, kao posledice isto tako masovnih otpuštanja i propadanja fabrika i pogona.

Skromno opisani tranzicijski procesi u državama nastalim raspadom socijalističke Jugoslavije pokazuju da su društveno-ekonomske okolnosti u njima bile slične. Kao izuzetak mogao bi se možda donekle izdvojiti slučaj Slovenije za koju je bio karakterističan status najrazvijenije i najbogatije socijalističke republike u Jugoslaviji, zatim nizak intenzitet ratnih sukoba

---

232 Prema jednom drugom izvoru, ovaj postotak je do 1997. godine iznosio preko 90%, uz naglasak na „surovosti“ privatizacije koja je generisala veliku nezaposlenost (Sadiku, 2013).

233 Na jednom mestu se navodi kako je „ekonomiju zemlje preuzela grupa menadžera čvrsto povezanih sa Socijaldemokratskom strankom“ (Sadiku, 2013), tada vladajućom partijom.

(kratko trajanje i izostanak velikih materijalnih ili ljudskih razaranja), kao i brzo međunarodno priznanje (već krajem 1991. godine Nemačka je priznala Sloveniju), uz relativno brz ulazak u međunarodne institucije.

Poslednje dve navedene činjenice u izvesnom smislu se mogu posmatrati kao indikatori „ispravnog tranzicionog puta“. Iako je često posmatrana kao simbol tranzicionog uspeha, situacija u Sloveniji, posebno na samom početku transformacionog perioda, nije bila bez problema. U znatnom opadanju bili su BDP, industrijska i poljoprivredna proizvodnja, što je pratila relativno visoka inflacija i nezaposlenost, ali već sredinom devedesetih situacija se popravila (Fink-Hafner, Ramet, 2006: 40). Jedan od razloga brzog izlaska iz tranzicione krize bilo je i sporije sprovođenje privatizacije (dakle, bez žurbe) i relativna opreznost. Ovo je podrazumevalo omogućavanje državi da, u skladu sa važećim zakonskim aktima, zadrži u proseku 30 odsto akcija različitih privrednih preduzeća (Fink-Hafner, Ramet, 2006: 40). Zbog toga postoje i mišljenja da „slovenački uspeh“<sup>234</sup> nije počivao na spretnosti države u boljem „prilagođavanju na kapitalizam, nego zbog toga što je očuvala više socijalističkih elemenata“ (cit. pr. Vukša, Simović, 2015: 53). Ovo u izvenom smislu potvrđuje i navod po kom „[v]ećina ili bar veći deo velikih preduzeća ostaje u rukama države, tako da možemo govoriti o delimičnoj nacionalizaciji industrije, ali nacionalizaciji koja je svakako na strani kapitala, a ne rada. U ruke privatnog kapitala prelazi samo deo starih preduzeća. Istina je da neki delovi uprave preuzimaju inicijativu i, zahvaljujući vezama s bankama i dostupnosti informacija, koriste novu situaciju (tajkunizacija)“ (Kirn, 2011: 30).

Imajuću rečeno u vidu, može se reći da je na postjugoslovenskom prostoru vladala relativno haotična situacija kada su tranzicioni procesi bili u pitanju, s tim da je jedna konstanta bila zajednička za većinu država (ako ne i za sve), a to je masovno osiromašenje širokih slojeva stanovništva uz enormno bogaćenje manjine. Pored ovoga, još jedna okolnost koja je bila zajednička za tranzicione procese svih ovih država jeste i ta da su se odvijali u okolnostima raspada Jugoslavije.

Iako se na ovom mestu ne može ulaziti u problematiku raspada socijalističke Jugoslavije, važno je napomenuti da se taj proces mora posmatrati bez redukcionističkih tumačenja i svođenja na jedan, „najvažniji uzrok“. Tako, na primer, Mladen Lazić razlikuje dve grupe ključnih činilaca raspada, one koji su spoljašnjeg i unutrašnjeg karaktera (Lazić, 1994). Kada

---

234 Uspeh je imao i svoje tamne strane, a to je osim pomenute nazaposlenosti bilo i siromaštvo. Tako se navodi da pored ranije skoro nepoznate pojave – nezaposlenosti – tržišna ekonomija donela je privatno vlasništvo i sve veću socijalnu diferencijaciju, a posle nekoliko decenija u socijalizmu, prvi put se razvio i sloj siromašnih (Fink-Hafner, Ramet, 2006: 40–41)

je u pitanju prva grupa, centralnu ulogu je odigrala tadašnja evropska sila u usponu, Nemačka, koja je težila uspostavljanju novih sfera uticaja, kao i demonstraciji simboličke moći.

Razmatranje unutrašnjih činilaca raspada nešto je kompleksnije i podrazumeva ukrštanje dve dimenzije, vremenske (istorijski procesi dugog trajanja, sistemski procesi srednjeg trajanja i konjunktorni procesi kratkog trajanja) i strukturalne (obuhvata političku, ekonomsku, kulturnu i socijalnopsihološku dimenziju). Iz ovoga se izvodi zaključak kako su „centralnu ulogu u raspadu Jugoslavije imali [...] sistemski činiooci. Oni su 'preradili' istorijske okvire tako da su dezintegracioni elementi dobili prevagu, i neposredno su oblikovali konjunktorne činioce koji su predstavljali delatne nosioce raspada“ (Lazić, 1994: 165).

Sličan, neredukcionistički pristup može se pronaći kod Dejana Jovića, koji analizira ukupno osam razloga koji se najčešće navode kao ključni: ekonomska kriza, „drevna etnička mržnja“, nacionalizam, kulturne razlike među jugoslovenskim narodima, uticaj međunarodne politike, uloga raznih ličnosti, „caristički“ karakter jugoslovenske države i strukturalno-institucionalne razloge. Od svih navedenih, autor jedino argument o „drevnoj mržnji“ u potpunosti odbacuje kao neadekvatan i netačan, dok kod ostalih navodi razloge zbog kojih mogu poslužiti za objašnjenje raspada Jugoslavije, ali istovremeno podvlači i njihove nedostatke u tom pogledu.

Ovakav pristup autoru omogućava da ukaže kako se svi pomenuti razlozi (osim jednog) mogu smatrati kao relevantni, ali da pojedinačno uzeti svakako nisu dovoljni. Zbog toga Jović naglašava da onaj ko se želi približiti odgovoru „mora napustiti ideju da postoji jedan, presudan, dominantan faktor koji je doveo do tog raspada. Rastvaranje Jugoslavije, koliko god bilo neočekivano i iznenadno, ima svoju pretpovijest, svoj kontekst, koji nije nastao preko noći. Ono nije bilo neizbežno, jer se ništa u politici ne može smatrati neizbežnim“ (Jović, 2001: 152).

## 2. Ekonomske i političke okolnosti filmske proizvodnje

Iz ovog kratkog ekskursa o transformacijskim meandrima postjugoslovenskog prostora mogu se, između ostalog, uočiti i određene karakteristike, zajedničke za celokupan prostor. Jedna od takvih karakteristika bila je i jak uticaj države, koji se između ostalog ogledao i u njenom monopoli-sanju medijskog sistema. Centralizacija ovog sistema, koja je podrazumevala i visoku koncentraciju finansijskih sredstava, dovela je do toga da je to često bio jedan od kanala finansiranja filmova. S obzirom na to, ovo bi

se moglo nazvati državnim (su)finansiranjem jer se radi o filmovima koji su nastali (jednim delom ili u celini) u produkcijama državnih televizija.

U Srbiji je od 75 snimljenih filmova u periodu od 1991. do 2001. godine u 45 ostvarenja jedan od producenata bila Televizija Beograd,<sup>235</sup> odnosno Radio-televizija Srbije (u koju je TVB bio naknadno integrisan), što je solidnih 60 procenata. U Hrvatskoj je postotak filmova snimljenih u produkciji ili koprodukciji državne televizije još veći, i iznosi 80 procenata, pošto je u istom vremenskom periodu od 49 igranih ostvarenja u 39 slučajeva jedan (ili jedini) od producenata bila Hrvatska radio-televizija.<sup>236</sup> Ovaj podatak potvrđuje navode Denijela Guldinga da „[č]ak i filmovi koji su proizvedeni za kinematografsku distribuciju često ovise o državnoj televiziji (HRT-u) koja osigurava glavninu finansijskih sredstava“ (Goulding, 1999: 199).

Ako se ovo ima u vidu, pitanje koje se nameće jeste da li su filmovi sponzorisani od strane režima (bilo posredstvom državno-televizijske mašinerije ili resornih ministarstava) u toku produkcije bili pod njegovom neposrednom kontrolom? Ovo pitanje se čini suvislim jer je, na primer, u slučaju Srbije „Miloševićev režim [...] od svog komunističkog prethodnika nasledio veliku imperiju štampe, radija i televizije pod kontrolom države, uključujući tu i najznačajnija i najšira medijska tržišta u Srbiji, i odmah pokazao nameru da ga otvorenije koristi u političke svrhe nego što su to činili njegovi neposredni prethodnici“ (Gordi, 2001: 73). Kako su drugi mediji, kao što se vidi, bili pod striktnim uticajem režima, pitanje je da li je takva praksa bila raširena i u slučaju filmskog medija?

Od svih analiziranih filmova koji su snimljeni u Srbiji (12), tri četvrtine ostvarenja finansirala je država preko RTS-a i/ili Ministarstva kulture, koji su u svim slučajevima bili i jedan od producenata. Kako je prethodna analiza pokazala, od svih ovih, državno sufinansiranih filmova, samo dva, *Bure baruta* i *Rane*, bili su izrazito kritički orijentisani spram stanja u društvu i zvanične politike. Nešto direktniji u toj kritici bio je film *Rane* koji je, prema pojedinim autorima, uprkos koproduciranju od strane RTS-a, bio dosta radikalna napad na tadašnji režim koji je, tokom distribucije, pokušavao da ograniči izlaganje filma, zabranjujući reklamiranje i namećući kompletan medijski i PR mrak (Krstić, 2000b: 90).

Finansiranje filma od strane države koji je bio krajnje kritičan prema njoj možda može izgledati kao pokušaj vladajuće strukture da pokaže svoj demokratski karakter i donekle ublaži negativan međunarodni stav o sebi. Ipak, s obzirom na kasniji pokušaj cenzure tog istog filma, čini se da je pre

---

235 Podaci su preuzeti iz Obradović, 1996; Milenković-Tatić, 2001.

236 Podaci su preuzeti iz Krulčić, 2007: 58–63.



u pitanju određena vrsta opšte društvene deregulacije (pa i konfuzije) na relaciji država – filmska produkcija, koja je dovodila i do ovakvih kontradiktornih situacija. U tom smislu, možda bi se moglo reći da nije bilo previše pravilnosti u „putevima novca“ koji je od strane države bio namenjen finansiranju filmova. Dimitrije Vojnov navodi: „[v]elike sume državnog novca su uložene u film, kako kroz direktne investicije, tako i kroz pranje novca, i paradoksalno filmovi nastali u takvim okolnostima bili su vrlo autonomni u odnosu na Miloševićev režim. Producenti koji su kontaktirali s nižim ešalonima Miloševićevih rukovodilaca služili su kao tampon zona između režima i autora, i samo tako su od državnog novca mogli nastati klasici poput filmova *Lepa sela lepo gore* i *Rane*“ (Vojnov, 2008).

Ostali državno potpomognuti filmovi (*Dezserter, Tito i ja, Vukovar, jedna priča, Podzemlje, Lepa sela lepo gore, Balkanska pravila* i *Nebeska udica*), u većoj ili manjoj meri i po različitim osnovama bili su u skladu sa zvaničnim ideološkim diskursom.<sup>237</sup> Ipak, Dina Jordanova smatra da u slučaju Srbije „umešanost vlade u pravljenje filmova nije lako objasniti kao što se čini: dok ima mnoštvo dokaza vladinog mešanja u medijski rad, kod filma nije tako jasan slučaj diktata komunističkog tipa nad filmskom proizvodnjom“ (Jordanova, 2000: 9). Pri tome, ista autorka naglašava da ni sami reditelji, kao što su Srđan Dragojević ili Goran Paskaljević, „nisu olakšali davanje odgovora na pitanje o vladinoj kontroli: dok su u inostranstvu davali jasne indikacije da im je uskraćena podrška vlasti i da su postali nepoželjne osobe, kod kuće su sačuvali visok publicitet kako u disidentskim tako i u mejnstrim medijima“ (Jordanova, 2000: 9).

Među državno subvencionisanim ostvarenjima, film *Podzemlje* je izazvao najviše kontroverzi koje su uglavnom proizilazile iz činjenice da je osvojio Zlatnu palmu za najbolji igrani film na filmskom festivalu u Kanu 1995. godine, ali i da je istovremeno bio sufinansiran od strane tadašnjeg srpskog režima. Dina Jordanova navodi da „namerno potcenjivanje učešća srpske vlade u produkciji filma čini nemogućom tačnu procenu o tome koliko je bilo investirano sredstava od strane Srba. Različiti izvori navode različite cifre koje se kreću od pet procenata produkcije do deset miliona dolara“ (Jordanova, 2001: 124). S obzirom na to da je tadašnji srpski režim uživao izrazito negativan ugled u inostranstvu, kao i da je istovremeno bio i sponzor čija sredstva nisu mogla sa sigurnošću biti procenjena, pa su kao takva ostala predmet nagađanja, film *Podzemlje* se često opisivao kao jedno od najuspelijih ostvarenja srpske propagande. Ne sporeći da u filmu ima ideoloških sadržaja koji su svakako bili u skladu sa tada dominantnim

---

237 Jedinu izuzetak u ovoj grupi je ostvarenje *Tito i ja*, koje je u potpunosti okrenuto prošlosti bez konkretnijih referenci ka tadašnjoj društvenoj stvarnosti.

ideološkim diskursima u Srbiji, njegovo svodenje na puko propagandno sredstvo čini se svakako preteranim. Na ovaj način se umanjuju estetski i umetnički kvaliteti filma, koji se kao takav ne procenjuje iz te perspektive, već preko toga ko je film finansirao i u kojoj državi je nastao.<sup>238</sup>

Pitanje finansiranja donekle je kontroverzno i u slučaju filma *Lepa sela lepo gore*. Dina Jordanova navodi sledeće: „Kako je njegov projekat želeo da objasni priču srpske strane, režiser nije oklevao da se obrati za pomoć svim političarima, čak i onim nacionalističkim. U intervjuu, Dragojević objašnjava kako je tražio finansijska sredstva od svih snaga u Srbiji – najpre je prišao nacionalističkom lideru Vojislavu Šešelju, pa onda liberalnom opozicionom lideru Zoranu Đinđiću, ali nije uspeo ni kod jednog. Dragojević se onda okrenuo bosanskim Srbima i neko vreme je Radovan Karadžić pokazivao simpatije za projekat, ali nije dobio odobrenje Nikole Koljevića koji je smatrao da je scenario klevetnički prema Srbima. Glavne subvencije su došle od strane RTS-a i od srpskog Ministarstva kulture. Film je sniman 72 dana u blizini Višegrada na teritoriji Republike Srpske tokom proleća 1995. [...] Dobili su tenkove od lokalne armije u zamenu za 50 galona goriva po danu“ (Jordanova, 2001: 143). Može se pretpostaviti i da su, kao u slučaju filma *Podzemlje*, činjenice o finansiranju od strane u zapadnoj javnosti neomiljenog srpskog režima, kao i o simpatijama od strane još neomiljenijeg režima iz Republike Srpske, u određenoj meri obojile inostranu percepciju filma i dovele do toga da i on bude često etiketiran kao fašistički.

Što se tiče ostalih filmova u čijoj produkciji država preko svojih kanala nije učestvovala (*Ubistvo s predumišljajem*, *Urnebesna tragedija*, *Nož*), prva dva ostvarenja su izrazito kritična prema tadašnjoj vladajućoj politici u Srbiji, pre svega u pogledu njene izražene nacionalističke usmerenosti, vođenja besmislenog rata i dovođenja do sveopšteg društvenog rasula. Ovo ne bi trebalo da iznenadi previše, pošto je autonomija u finansiranju omogućila autorima ovih ostvarenja da zauzmu kritički stav. Film *Urnebesna tragedija* izdvaja se i po tome jer uopšte nije sniman u Srbiji, što mu je verovatno omogućilo još veću autonomiju u izražavanju, već u Sofiji, bugarskom glavnom gradu, sa sredstvima koja su, prema rečima reditelja Gorana Markovića, u potpunosti dobijena iz francuskog filmskog fonda.<sup>239</sup>

238 Pokušaj davanja nijansirane ocene filma *Podzemlje* može se videti u tekstu istoričarke Džudit Kin, koja odbacuje tvrdnje da se film može svesti samo na srpsku nacionalističku propagandu, pa čak i na promovisanje balkanizma, i umesto toga smatra da je primerenije posmatrati ga u okviru grupacije diskursa koji se bave strukturom i formiranjem nacionalnog pamćenja (Keene, 2001: 242).

239 Autorski razgovor sa Goranom Markovićem obavljen 18.11.2013. godine.

U ovoj grupi državno nesubvencionisanih ostvarenja jedino se izdvaja film *Nož*, pošto je gotovo u potpunosti saobražen dominantnoj ideološkoj matrici, i to preko dva nivoa, narativnog (kao što je već opisano) i institucionalnog. Film je rađen prema istoimenom romanu Vuka Draškovića koji je za vreme realizacije filma bio zamenik premijera savezne vlade, a njegova politička partija bila je na vlasti u Beogradu, što je ovom ostvarenju omogućilo, kako zapaža filmski kritičar Dimitrije Vojnov, „maksimalne resurse za realizaciju“ (Vojnov, 2008).<sup>240</sup> Isto tako, jedan od producenata ovog filma bilo je preduzeće „Srpska reč“ koje je bilo u vlasništvu Srpskog pokreta obnove, političke stranke na čijem je čelu bio Vuk Drašković. Utičaj državnog aparata na ovo ostvarenje verovatno je bilo indirektno prirode (bez zvaničnog posredovanja RTS-a ili Ministarstva), pri čemu je glavni finansijer bilo preduzeće usko povezano sa tadašnjim državnim vrhom.

Kada su u pitanju filmovi snimljeni u Hrvatskoj, od svih koji su ušli u analizu (11), samo jedan je snimljen u potpunosti od nedržavnih sredstava, ostvarenje *Mondo Bobo*. Ovaj, za hrvatsku kinematografiju krajnje atipičan film, imao je i neobičnu finansijsku strukturu jer „glavni pokrovitelji bili su mu poduzetnik Hrvoje Petrač – poslije osuđen za organizirani kriminal, te osiječki političar Branimir Glavaš – poslije osuđen za ratne zločine počinjene 1991“ (Pavičić, 2011: 40). Uprkos tome što je u finansiranju učestvovao i jedan od značajnijih hrvatskih političara devedesetih koji je bio i među osnivačima tadašnje vladajuće partije HDZ, film poseduje određeno kritičko usmerenje, koje je zbog specifičnog estetskog izraza imalo malo posredniji karakter.

Svi ostali filmovi su finansirani ili sufinansirani od strane državne televizije (*Vukovar se vraća kući*, *Krhotine*, *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Crvena prašina*, *Maršal*, *Četverored*, *Nebo*, *sateliti*) ili pak Jadran filma (*Vrijeme za...*, *Gospa*, *Bogorodica*), koji je devedesetih takođe bio pod državnim protektoratom.<sup>241</sup> Prethodni analitički uvidi su pokazali da su među ovim ostvarenjima uglavnom sva bila u skladu sa zvaničnom

240 Prema pojedinim autorima, ovaj film je označen i kao „najskuplji srpski film svih vremena“ (Horton, 2000b: 105).

241 Slučaj Jadran filma delio je sudbinu mnogih uspešnih socijalističkih preduzeća, ne samo iz sveta filma, koja su u tranzicionim procesima 1990-ih godina doživela neveselu sudbinu. Ovaj hrvatski kinematografski gigant je obeležen kontroverznim privatizacijama, ali se može reći da „je tijekom devedesetih vladao sukob dviju struja HDZ-a oko Jadran filma. Prva, koju je podržavao Tuđmanov čovjek broj dva iz sje-ne Ivić Pašalić, zalagala se za privatizaciju JF-a, čime bi se većinskog paketa dionica domogla skupina politički počudnih medijskih poduzetnika. Najveći protivnik tog modela bio je najmoćniji čovjek hrvatskog filma tog razdoblja Antun Vrdoljak, koji se, međutim, zalagao za sasvim anakron model reatizacije Jadran filma i njegova proglašavanja javnim poduzećem“ (Pavičić, 2001: 216).

ideologijom. Pojedini među njima, kao na primer film *Vrijeme za...* otišao je toliko daleko u ideološkom usklađivanju da je od filmskih kritičara u samoj Hrvatskoj često bio sagledavan kao ogoljena politička propaganda.

Izuzetak u ovoj skupini bio je jedino film *Kako je počeo rat na mom otoku*, inače u celosti finansiran od strane HRT-a, koji je doneo jednu krajnje satiričnu kritiku kako sopstvenog mentaliteta tako i samog Domovinskog rata. Ovde se, kao u slučaju filma *Rane*, takođe može postaviti pitanje režimskog finansiranja sopstvene kritike, odnosno sopstvenog ismevanja, ne samo nacionalnog kolektiva već i važne referentne tačke u kolektivnom sećanju kao što je bio Domovinski rat. Moguće je pretpostaviti da je upravo forma komedije, u kojoj je film snimljen, u određenoj meri zamaskirala kritički potencijal filma, pri čemu se kritika u ovoj formi često dozvoljava jer se smatra „neozbiljnom“.

Slučaj sa filmom *Kako je počeo rat na mom otoku* bio je izolovan i nije se uklapao u grupni portret manje-više ideološki homogenih hrvatskih filmova. Ovo je, između ostalog, bila i posledica situacije u Hrvatskoj 1990-ih koju je karakterisala „izrazita etatiziranost kinematografije“ (Pavičić, 2011: 37). Ipak, pojedini autori naglašavaju da država nije pokazivala preveliki interes za kinematografiju jer „premda ponosno nacionalistička, hrvatska vlast devedesetih (HDZ) iskazala je začuđujuću nebrigu za zaštitu filmske proizvodnje“ (Gilić, 2010: 142). Isto tako, na jednom drugom mestu se kaže „[f]ilm Tuđmanovu sustavu nikad nije bio osobito važan. Financiranje filma u epohi HDZ-a bilo je nesustavno, skromno, izrazito proizvodljivo i etatizirano“ i dodaje se da je HDZ kao i svi konzervativni režimi bio skloniji književnosti i „klasičnim disciplinama poput spomeničke plastike“ (Pavičić, 2001: 216).

Uprkos nezainteresovanosti državne vrhuške za film, ostaje činjenica da ga je ta ista država snažno vezala za sebe, što je oličeno u donošenju Pravilnika o sufinansiranju filmske proizvodnje 1991. godine, kojim se predvidelo da država pokriva čitavih 90 procenata troškova za snimanje filmova (Škrabalo, 1998: 503). Naredne godine se predlagalo da se visoki procenti državnog učešća smanje na najviše 50 procenata, s tim što bi 20 procenata obezbeđivala HRT, a to je uglavnom i ostalo na nivou predloga, jer „[t]ijekom čitavih devedesetih i znatnog dijela iduće dekade, kinematografija je izravno administrirana iz ministarstva kulture, koje provodi natječaje, financira filmove i izravno nadzire nacionalni festival u Puli“ (Pavičić, 2001: 36).

Vežanost filma za državu u Hrvatskoj dodatno je pojačano osnivanjem institucije „povjerenika za film“ sredinom 1990-ih. Sama reč *povjerenik* prema Ivu Škrabalu analogna je međunarodno poznatijoj reči *komesar*, a s obzirom na to da je funkcija komesara obično podrazumevala

manje ili više neposrednu političku kontrolu, čini se da je tu funkciju donekle imao i „povjerenik za film“. Prva osoba koja se našla u ovoj ulozi bio je Antun Vrdoljak, poznati hrvatski filmski radnik i bliski Tuđmanov saradnik, čime je postao „najvažniji čovjek o čijoj volji ovise odluke koje određuju, generalno i pojedinačno, opstanak i smijer razvitka hrvatskoga filma. Naime, njegova riječ je presudna kada se odlučuje o sastavu komisije za prosudbu scenarija, [...]. Osim toga, povjerenik ima velik utjecaj na određivanje visine dotacije za filmove“ (Škrabalo, 1997: 511).

„Etatiziranost kinematografije“ u Hrvatskoj podrazumevala je snažnu povezanost filmske produkcije i države, kako kroz njeno gotovo isključivo finansiranje tako i kroz političku kontrolu uspostavljenu preko institucije kao što je „povjerenik za film“. Može se reći da je zbog svega toga i snimljen određen broj ostvarenja koja su filmski kritičari izrazito negativno ocenili. Jurica Pavičić tako govori o nemušto napravljenim i propagandističkim filmovima obeleženim implicitnim šovinizmom, govorom mržnje ili stereotipnom ideologizacijom, kao i rasističkim prikazom druge nacije ili crno-belom postavkom likova (Pavičić, 2011: 38).

Još jedna posledica relativno specifične situacije u hrvatskoj kinematografiji bila je i pitanje cenzure. U tom kontekstu govori se o posrednoj cenzuri „politički motiviranom selekcijom pri financiranju filmova“, kao i o autocenzuri reditelja (Šošić, 2009: 23). Posredna cenzura, dakle, proizilazi iz delovanja državnog aparata na nivou finansiranja filmova, a autocenzura je takođe povezana sa finansijskim aspektom, u smislu lakšeg dobijanja finansijskih sredstava ili olakšane kasnije distribucije.

Kada je o samoj cenzuri reč, jedan od hrvatskih reditelja, Zrinko Ogresta, na direktno pitanje da li je bilo ikakvih političkih uslovljavanja u slučajevima kada određeni film dobija finansijsku pomoć države, odgovara: „Ne. To nikad nije bio slučaj u Hrvatskoj. Ne znam nijednoga redatelja, nijedan film koji je bio pod bilo kakvim političkim patronatom države. No događalo se nešto drugo. Postajala je svojevrсна autocenzura. Kao da su se redatelji bojali progovoriti neke istine i stvarali su filmove koji su znali uljepšavati suvremenu zbilju. Ali bez ikakva diktata sa strane. Nitko to nije tražio“ (cit. pr. Šošić, 2009: 61). Premda u ovom obliku cenzure država ne igra aktivnu ulogu, može se ipak reći da je njen uticaj bio prevashodno posrednog karaktera, jer je postavila pravila igre za koja su filmski autori verovatno pretpostavljali da ih se moraju pridržavati pre svega u cilju dobijanja sredstava.<sup>242</sup>

242 Ovakav stav može se naći i kod Pavičića koji govori o indirektnoj cenzuri čija je svrha bila ideološko dodvoravanje kako bi se određeni film odobrio i na taj način se materijalno profitiralo novcem iz državnog budžeta (Pavičić, 2001: 219).

Osim ovoga, etatiziranost kinematografije može imati i oblik institucionalne isprepletenosti sa državnom televizijom, koja je kao i u Srbiji bila pod strogom kontrolom vladajuće grupacije.<sup>243</sup> Uz sve to, pojedini predstavnici te vladajuće grupacije često su bili usko povezani sa kinematografskom produkcijom. Može se, u tom smislu, navesti slučaj sa filmom *Gospa*, koji je prema Ivu Škrabalu bio najskuplji film u samostalnoj Hrvatskoj (Škrabalo, 1998: 476). Iako film nije bio direktno financiran od strane države jer Jakov Sedlar, autor *Gospe*, „za svoj film nije tražio ni dobio novac iz državnog proračuna, nego se oslonio uglavnom na svoje veze s određenim crkvenim, posebno redovničkim krugovima u dijaspori“ (Škrabalo, 1998: 476), ovo ostvarenje je naišlo na velike simpatije od strane političkog vrha svoje zemlje, jer „[p]redsjednik Republike dr. Franjo Tuđman podijelio je pregršt odlikovanja autorima i glumcima u filmu [...], izražavajući svoje oduševljenje filmom, uz prognozu da će *Gospa* biti 'najgledaniji hrvatski film svih vremena'“ (Škrabalo, 1998: 475–476).

Isto tako, čini se da su autori ovog ostvarenja imali relativno velike „izvozne ambicije“, pošto je film snimljen na engleskom jeziku (u američko-kanadsko-hrvatskoj koprodukciji), pri čemu su uglavnom sve istaknutije likove igrali strani glumci (Martin Sheen, Morgan Fairchild, Ray Girdardin, Paul Guilfoyle, Michael York, George Coe, William Hootkins). Na ovaj način je priča u velikoj meri približena i prilagođena međunarodnoj recepciji. Samim tim, možda bi se moglo reći da je prevashodna ambicija kreatora filma da njegovom realizacijom na engleskom jeziku i davanjem glavnih uloga relativno poznatim stranim glumcima sam film više usmere ka inostranoj nego ka domaćoj publici. Ovakav stav ne mora isključivo proizilaziti iz želje za ostvarivanjem većeg profita na međunarodnom filmskom tržištu, već može biti i odraz želje da se svetu ispriča priča o „hrabrim i nepokolebljivim Hrvatima koji su se borili protiv opresivnog komunističkog sistema“. Ovim putem se film u izvesnom smislu uklapa u spoljnopolički diskurs i u tom kontekstu može poslužiti kao specifično marketinško sredstvo kojim se posredno, kroz popularnu kulturu, ideološko-politički reklamira i promovise sopstvena nacionalna država.

Moguće je pretpostaviti da je ove činjenice delimično bio svestan i tadašnji predsednik Hrvatske Franjo Tuđman, pa je zbog toga verovatno

---

243 Može se reći da je saradnja sa televizijom u izvesnom smislu bila i iznuđena jer su finansijska sredstva bila krajnje ograničena. Zbog toga se i navodi da „[p]oradi vrlo ograničena broja odobrenih državnih donacija Ministarstva kulture hrvatski je film bio i jest upućen na potporu televizije, koja je bila pod velikim političkim pritiskom. Državna televizija, Hrvatska radiotelevizija (HRT), stoga igra iznimno važnu ulogu u hrvatskoj kinematografiji te sudjeluje kao producent gotovo svih filmova. Tako su svi hrvatski filmovi producirani također i za televiziju, gdje se prikazuju kao čitavi filmovi ili kao serije od više nastavaka“ (Šošić, 2009: 25).

i sam bio oduševljen filmom *Gospa*. Inače, slična praksa angažovanja stranih glumaca kako bi se film eventualno probio na međunarodnoj sceni bila je karakteristična i za pojedine reditelje u socijalističkoj Jugoslaviji. Napoznatiji primeri su svakako Veljko Bulajić i njegov film *Bitka na Neretvi* i Stipe Delić sa filmom *Sutjeska*. Bulajićev film je za tadašnje vreme imao veoma impresivnu glumačku podelu gde se među zvezdama posebno ističu Jul Briner (Yul Brynner), Sergej Bondarčuk (Сергей Бондарчук) i Orson Vels (Orson Welles), dok je u Delićevoj *Sutjesci* glavna zvezda bio čuveni Ričard Barton (Richard Burton). Stoga se i može pretpostaviti da su ovi filmovi pravljene prevashodno za „izvoz“, ali ne samo da bi se više zaradilo već da bi se i zemlja u kojoj su nastali reklamirala (Zvijer, 2011: 151–154).

Iz ovoga se vidi da je autor filma *Gospa* Jakov Sedlar u izvjesnom smislu sledio određene prakse koje su bile karakteristične za pojedine jugoslovenske reditelje. U tom smislu, veza između Sedlara i Bulajića uspostavlja se i na jednom, uslovno rečeno, vanfilmskom nivou, pošto se u literaturi navodi kako su „u javnosti [...] nerijetko padale usporedbe s nekadašnjim veleprodukcijama Veljka Bulajića, naročito s obzirom na golemi publicitet u režimskim medijima i osobnu potporu koju su obojica uživali od strane Predsjednika Republike (Tita, odnosno Tuđmana)“ (Škarabalo, 1998: 476).

Pored *Gospa* i film *Bogorodica* „službena politika i njoj blizak dio filmske javnosti [...] su hvalili kao najbolji hrvatski ratni film“ (cit. pr. Nenadić, 1999: 83). Ovo ostvarenje je nastalo prema scenariju pisca Hrvoja Hitreca, jednog od osnivača HDZ-a „koji se u devedesetima istaknuo kao gorljivi pobornik nacionalističke ideologije, a kratko je vrijeme bio i direktor Hrvatske radiotelevizije“ (Pavičić, 2011: 118). Inače, među direktorima HRT-a bio je i pomenuti Antun Vrdoljak, koji je „punih pet godina (1991–1996) određivao ustroj, profil, vjerodostojnost i političku ulogu Hrvatske radiotelevizije kao njen generalni direktor, pa je i njegova uloga na tom položaju u tim presudnim godinama u velikoj meri utjecala da su kasnije iskrslili problemi koje Hrvatska ima u svojem pristupu europskim integracijama, uslijed negativne reputacije njene državne televizije kao instrumenta informativne manipulacije u korist stranke na vlasti“ (Škarabalo, 1997: 513).

Sve u svemu, može se reći da je hrvatski film tokom devedesetih bio pod uticajem „izrazito ideologiziranoga društvenog okruženja i političke klime koju karakterizira povišeni nacionalizam, dominacija vladajuće stranke HDZ, kao i autoritarnost sa snažnim elementima kulta ličnosti Franje Tuđmana“ (Pavičić, 2011: 36).

Rašireni nacionalizam, dominacija jedne političke partije i izražena politička autoritarnost bile su u znatnoj meri karakteristične i za Srbiju,

pa ipak u njoj je filmska produkcija imala sasvim drugačiji karakter, koji je podrazumevao nešto manje upadljivu ideološku obojenost, ali i znatniji iskorak kako u kvantitativnom tako i u kvalitativnom pogledu.<sup>244</sup> Hrvatski reditelj Branko Schmidt u jednom intervjuu kao razlog navodi nasleđivanje jugoslovenske filmske infrastrukture od strane Srbije, što joj je samim tim omogućilo bolje početne pozicije. Kako sam kaže: „Kontakti su filmaša sa svijetom u Jugoslaviji išli preko Beograda. Dakle, u Beogradu imaju strukturu, ljude, mrežu. Njima je lako promovirati film. Mi smo tu mrežu morali sagraditi ni od čega. Normalno da oni imaju bolji marketing, da su uigraniji u svemu tome. A u nas je to sve još na početku. Sad zapravo više nije. Ali krenuli smo od ništice. Sad ponovo započinjemo s koprodukcijama“ (cit. pr. Šošić, 2009: 65).

Osim ovoga, kao jedan od razloga mogla bi se navesti upravo izražena etatizovanost hrvatske kinematografije u odnosu na srpsku. Sa ovim razlogom ujedno je i povezana svojevrсна nezainteresovanost srpske političke vrhuške za filmove kao takve. Goran Marković tako napominje: „Milošević se uopšte nije interesovao za film, smatrao je da je to nevažna glupost.<sup>245</sup> On se bavio televizijom i štampom. [...] A drugo, vi u to doba, pošto 90-ih nisu finansirani filmovi od strane ministarstva ili vrlo malo, i jedini način da snimate film je bio da saradujete sa RTS-om. I ako biste saradivali sa RTS-om, vi biste u neku ruku postali kolaborant sa Miloševićevim režimom. Tako da niko od ljudi od digniteta i integriteta nije hteo da snima film pod tim uslovima.“<sup>246</sup> Ipak, ovakva vrsta kolaboracije, kako je Marković naziva, nije sprečila pojedine filmske autore da budu izrazito kritični prema vladajućem režimu. Ovo bi mogla biti potvrda prethodno pomenute konfuzije koja je postojala na relaciji država–kinematografija jer je, s jedne strane, zaista izgledalo kao da državni vrh nije bio previše zainteresovan za filmsku produkciju,<sup>247</sup> dok je, s druge, ipak učestvovao u snimanju relativno skupih koprodukcija.

244 Ipak, pojedini autori smatraju da je zbog izrazito teške materijalne situacije srpska kinematografija ušla u težak period nakon urušavanja državnog sistema finansiranja filmova (Longinović, 2005: 37).

245 Danijel Gulding takođe navodi da je film bio oslobođen režimske kontrole i cenzure koja je važila za druge elektronske i štampane medije, pa je kao takav „gurnut na margine“ i samim tim „uglavnom ostao netaknut“ (Goulding, 1999: 192).

246 Autorski razgovor sa Goranom Markovićem obavljen 18. 11. 2013. godine.

247 Čini se da ova nezainteresovanost posebno dolazi do izražaja kada se uporedi sa stanjem u prethodnom, socijalističkom periodu. Film i kinematografija u socijalizmu su posebno negovani i o njima se vodilo računa kao o jednoj vrsti državne umetnosti. Jugoslovenski komunisti su bili sasvim svesni propagandnih mogućnosti filmskog medija, ali činjenica da je u toj državi skoro svako selo imalo svoj bioskop, odraz je i jedne šire prosvetiteljske kulture.



Isto tako, zvanični mediji (elektronski i štampani) bili su pod vrlo strogim diktatom vlasti, pa su se mogli percipirati i kao njena produžena ruka. Može se reći da je to posebno bio slučaj sa državnom televizijom, koja je zbog toga i bila producent, ili bar koproducent većine snimljenih filmova. Filmski radnici su tako u nedostatku drugih subvencija na neki način bili primorani da uđu u saradnju sa RTS-om. Aranžmani ove vrste kod Gorana Markovića nisu naišli na odobravanje, a za sam RTS kaže da je bio „neka vrsta cenzora jer je na čelu RTS-a bio Milorad Vučelić koji je bio iz najužeg rukovodstva Miloševićevog; on je vodio RTS i on je zapravo kreirao to kom filmu će se dati novac. Tako da ljudi od integriteta nisu hteli ni da uđu u tu kuću. Nije autocenzura, jer bi to podrazumevalo da je čovek nešto za njih pravio. Ako ne radite, to je moralni čin.“<sup>248</sup>

Insistiranje na moralnom integritetu kod Markovića odnosi se na njegovo protivljenje političkom režimu iz 90-ih i, sa tim povezano, neučestvovanje u kulturnom životu Srbije i samim tim nesnimanje filmova. Marković je zbog toga u tom periodu uradio samo jedan igrani film, *Urnebesnu tragediju*, i to, kako sam kaže, u egzilu u Bugarskoj (film *Tito i ja* je sniman u osvit samog raspada Jugoslavije). Darko Bajić pak ima nešto drugačiji stav o tome i smatra da su osim reditelja koji su govorili „mi nećemo da pravimo filmove, mi smo protiv režima“ postojali i drugi autori, kojima je i on sam pripadao, koji su smatrali da baš tad treba praviti filmove, da bi se reklo ono što se misli, i da je to jedini način da filmski autor javno iznese svoje mišljenje.<sup>249</sup>

Čini se da su oba stava svakako legitimna, a da je na samom umetniku da odabere da li će se povući u samoizgnanstvo ili će ipak nastaviti da radi, iako se ne slaže sa državnom politikom. Državna cenzura može odigrati važnu ulogu u ovom izboru, pa je ona uticala verovatno i na to da od svih državno (su)finansiranih filmova samo dva budu kritički orijentisana (*Bure baruta* i *Rane*). Međutim, kritika je u njima bila toliko jasna i nedvosmislena da to takođe otvara pitanje efikasnosti te iste cenzure. Ovo može ići u prilog tezi o jednoj opštoj haotičnosti koja je vladala u ovoj sferi, što se donekle poklapa i sa mišljenjem Darka Bajića koji smatra da je 1990-ih sistem jednostavno počeo da se „rastura“. Ovaj reditelj ipak napominje da politički uticaj nikada nije bio brutalan, a indikativan je njegov opis situacije kada je tokom 1994. godine sakupljao sredstva za svoj film

248 Autorski razgovor sa Goranom Markovićem obavljen 18. 11. 2013. godine.

249 Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11. 5. 2013. godine. Bajić je, inače, početkom 1990-ih snimio film *Crni bombarder* (1992) u kome daje sliku Srbije u bliskoj budućnosti, u kojoj vlada snažni autoritarni, skoro diktatorski režim, potpomognut jakim policijskim strukturama. Može se reći da je ova svojevrsna antiutopija bila manje-više neposredna kritička aluzija na tadašnju društvenu situaciju u Srbiji.

*Balkanska pravila* i čini se kao da ide u prilog prethodno navedenoj haotičnosti. Kako Bajić kaže, dođe kod „nekog es-pe-esovca“, koji mu najpre zamera što piše i priča protiv režima, ali ipak mu daje sredstva, jer „još uvek su to bila državna preduzeća, još uvek je neki direktor mogao da iz nekakve svote državnog preduzeća, koje nisu njegove lične pare, odvoji za kinematografiju, i to je bila nekakva normalna priča i nije bilo toliko teško da se do sponzorskih para dođe“.<sup>250</sup> Mada, Bajić dodaje da je posebno teško bilo doći do sredstava 1993–94, ali ne toliko zbog političkog pritiska koliko zbog velike ekonomske krize.

Kada su u pitanju eventualni manje ili više neposredni uticaji na produkciju filmova od strane vlasti (npr. određenim uslovljavanjem prilikom davanja sredstava), Bajić navodi da tako nečega apsolutno nije bilo. Međutim, ovaj filmski reditelj ističe da za svoje ostvarenje *Rat uživo* (2000) nije dobio pare na konkursu Ministarstva, a kao obrazloženje je navedeno to što je taj film „na jedan kritički način sagledavao priču i bombardovanja i režima i politike u to vreme“.<sup>251</sup> Ovo donekle potvrđuje pretpostavku da je država ipak pokušavala da utiče na filmsku produkciju, bar nedavanjem sredstava za snimanje određenih ostvarenja, odnosno manipulacijom tim sredstvima, što bi mogla biti jedna vrsta posredne cenzure.

Čini se ipak da ovo nije bilo toliko oragnizovano niti dosledno rađeno, što potvrđuju i pomenuti kritički filmovi. Na neki način, ovo potvrđuje i sam Bajić praveći izvesnu paralelu sa institucijom Centralnog komiteta u socijalističkoj Jugoslaviji, u kojoj je, po njemu, „postojao jedan dobar ili loš tamo, pa je on mogao da utiče, tako je i ovde, zavisilo je od ministra. Ministar je taj bio koji će da ti kaže ne može to, može to, mora to ovako ili ne može ili ovaj film ne dolazi u obzir. Pa će da izmisli da nema para ili bilo šta, ali nekom će drugom da dá. Tako da te vrste uticaja ćeš imati, i to ima do dan-danas. I dan-danas, onaj ko je spretan da ode kod ministra i čiji film neće ugroziti mesto ministra [...] ili odgovara iz vizure njegove stranke, taj će da ti dá pare. Ili iz nekog drugog svog interesa“.<sup>252</sup>

Iz ovog se vidi da nije postojala ogranzovana državna kontrola ili nadzor nad kinematografijom, već je državni uticaj na nju zavisio od pojedinih političkih aktera, odnosno od pozicije koju su zauzimali. Hijerarhijski gledano, taj uticaj se pružao najdalje do ministra kulture (dok su se u socijalizmu ponekad čak i najviši državni funkcioneri uključivali u aktivnosti ove vrste), pa je samim tim i od njegovog političkog, ali i umetničkog

---

250 Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11. 5. 2013. godine.

251 *Ibid.*

252 Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11. 5. 2013. godine.

senzibiliteta zavisio tretman (ekonomski i politički) određenih filmova.<sup>253</sup> Samim tim se može reći da je postojala jedna vrsta „manevarskog prostora“ u okviru koga se moglo delati u skladu sa sopstvenim ubeđenjima i koji se prema tome mogao iskoristiti čak i za kritiku, pri čemu je opseg tog delanja bio ograničen određenim kadrovskim odlukama. Može se pretpostaviti da je taj prostor bio suženiji kada je bila u pitanju povezanost i saradnja sa RTS-om, pre svega zbog jake režimske kontrole ovog veoma važnog medija, koji je, opet, bio koproducent dva izrazito kritički usmerena filma (*Bure baruta* i *Rane*). Premda Darko Bajić navodi kako se može reći da je u tom periodu televizija imala svoje miljenike i crne liste,<sup>254</sup> to se verovatno odnosilo pre svega na televizijske filmove i serije, tj. u onim segmentima gde je televizija bila jedini producent (Bajić napominje da njega lično nikada nisu zvali da radi filmove za televiziju).

Opisana situacija, prema kojoj su kanali državnog uticaja išli preko nadležnog ministarstva i/ili državne televizije, pokazuje da taj uticaj svakako nije bio previše organizovan niti sistematičan, što je autorima filmova omogućilo, kako je već pomenuto, izvestan manevarski prostor za izražavanje. Kako je prethodno navedeno, ovo bi mogao biti jedan od razloga kvantitativnog pa i kvalitativnog iskoraka kinematografije u Srbiji, u odnosu na druge države postjugoslovenskog prostora.

Osim ovoga, u Srbiji su tokom devedesetih gotovo sve vreme, izuzev kraćih prekida, na snazi bile međunarodne sankcije, što je, iako može izgledati paradoksalno, ipak išlo u prilog domaćoj kinematografiji. Kako Jurica Pavičić primećuje, sankcije su sa jedne strane pogodovale razvoju tzv. „kulture koprodukcija“, pošto „embargo nije vrijedio za filmove koji su nastali u koprodukciji s drugim zemljama. Stoga su srpski filmaši bili prisiljeni bajpasirati sankcije tako što su filmove počeli koproducirati putem multinacionalnih koprodukcijских aranžmana“ (Pavičić, 2011: 44). S druge strane, Pavičić navodi kako su sankcije uslovile da se matično

253 Bajić izdvaja dvoje ministara, koji su po njemu bili posebno naklonjeni kinematografiji, Radomira Baja Šaranovića (od februara 1990. do decembra 1991) i Nadu Popović-Perišić (od 1994. do 1999).

254 Bajić ne govori ko je konkretno bio na crnim listama, a na pitanje o tome ko su bili miljenici, on samo upućuje na to da se pogleda koje su se serije tada snimale (autorški razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11. 5. 2013. godine). Što se tiče Hrvatske, Nikica Gilić navodi da „Uz mnoge stare filmove, na neslužbenoj 'crnoj listi' nacionalne televizije bili su čak i Berkovićev film *Kontesa Dora*, inače produkcije HTV-a, jer se glavni glumac Šerbedžija u vrijeme rata distancirao od Hrvatske kao samostalne države, a i ona se bila distancirala od njega“ (Gilić, 2010: 142). Gilić navodi i da je tokom 1990-ih opalo i televizijsko prikazivanje starih filmova, ali i strana i domaća baština, pa čak i hrvatski filmovi sa srpskim glumcima, što je po njemu imalo šire posledice, od kojih je jedna bila i potkopavanje državnog projekta kulturnog definisanja nacije.

filmsko tržište u velikoj meri oslobodi dominacije holivudskih ostvarenja, što je samim tim otvorilo prostor za srpske filmove. Ovome je svakako pogodovala mreža još uvek funkcionalnih bioskopa na čijim su repertoarima tako preovlađivala uglavnom domaća ostvarenja.

Može se, dakle, reći da su međunarodne sankcije imale pozitivno dejstvo na srpsku kinematografiju. Osim ovoga, jedan od razloga mogao bi ležati i u samom produkcijskom sistemu koji je u haotičnom tranzicionom periodu omogućio nešto lakšu amortizaciju promena i turbulencija koje uz to idu. Koreni tog sistema se mogu locirati još u prvoj polovini 1950-ih godina, kada je u socijalističkoj Jugoslaviji uvedeno samoupravljanje, gde je jedna od implikacija bila i politička (upravna) i privredna decentralizacija, koja je zahvatila i sferu kinematografije. Procesi decentralizacije omogućili su znatno fleksibilniju proizvodnju filmova i doveli do toga da „mnogi filmski umetnici i radnici su u Srbiji početkom sedamdesetih godina prošlog veka, iskoristili zakonsku šansu i okupljali se oko privremenih radnih zajednica, osnovanih za produkciju jednog filma. Tako su pojednostavili postupak za brže, lakše i slobodnije pristupanje filmskoj produkciji. Republika Srbija je 1982. na osnovu ovih iskustava nekako u paketu donela Zakon o kinematografiji i Zakon o samostalnom obavljanju umetničke i druge delatnosti u oblasti kulture i umetnosti. Na taj način je omogućeno da se osnuju TRZ (trajne radne zajednice) filmskih umetnika i radnika Srbije“ (Ranković, 2012).

Zajedno sa postepenim smanjenjem udela države u finansiranju filmova,<sup>255</sup> upravo su te tzv. trajne radne zajednice omogućile kontinuitet filmske proizvodnje i tokom 1990-ih (Ranković, 2012), jer su u velikoj meri bile orijentisane prema tržišnim principima, što je u novonastalim tranzicionim uslovima bilo od velikog značaja.<sup>256</sup> Darko Bajić naglašava da su TRZ bile jedna vrsta privatne inicijative u socijalizmu, koja je srpsku kinematografiju spasila u kasnijim godinama jer su se filmski radnici kroz njih na izvestan način navikli na rad po tržišnim principima. Osim što su omogućile kasniju lakšu adaptaciju na potonje striktno tržišne uslove,

---

255 Uporedo sa procesima decentralizacije u socijalističkoj Jugoslaviji smanjivalo se i učešće države u finansiranju filmova. Od početnog stopostotnog udela države, karakterističnog za tzv. administrativni period koji je trajao do uvođenja samoupravljanja početkom pedesetih, njen udeo je opadao na oko 80% saveznog budžeta tokom 1950-ih, zatim na oko 60% republičkog budžeta tokom 1960-ih, pa na oko 50% 1970-ih koje su obezbeđivali SIZ-ovi kulture, da bi u 1980-im taj udeo iznosio oko 35% i dolazio je od Ministarstva kulture i SIZ-ova kulture (Ranković, 2006: 255).

256 Već 1991. godine u srpskoj filmskoj produkciji inicijativu su preuzele isključivo privatne producentske kuće kojima je te godine zakonski dozvoljeno da se iz trajnih radnih zajednica preregistruju u preduzeća, čime su u potpunosti izjednačene sa postojećim društvenim filmskim preduzećima (Ranković, 2006: 257).

TRZ su, prema Bajićevim rečima, omogućile znatno kvantitativno povećanje filmske produkcije u Srbiji, pre svega u odnosu na druge jugoslovenske republike, ali su takođe istovremeno i labavile veze sa političkim establišmentom i taj segment filmske produkcije činili znatno fleksibilnijim.<sup>257</sup>

TRZ su omogućile, dakle, lakši prelaz na tržišni sistem i samim tim su u tranzicionom periodu umanjile značaj državnog tutorstva. U tom smislu, Jurica Pavičić ističe da je upravo „[č]injenica da je srpski film do početka dvijetisućitih ovisio više o tržištu, a manje o državi, imala [...] još dvije poetičke posljedice. Prva od njih bila je ta da u Srbiji nije bilo masovne proizvodnje izrazito šovinstičkih i ideologiziranih filmova kakva je karakteristična za hrvatske devedesete. [...] Druga poetička posljedica koju je skok u tržišnu ekonomiju ostavio u srpskom filmu jest brojnost i nadzastupljenost žanrovskih, odnosno akcijskih filmova unutar nacionalne produkcije“ (Pavičić, 2011: 49).

Pomenute posledice posredno su proizilazile iz same organizacije filmske proizvodnje koja je u Srbiji bila drugačija nego u ostalim jugoslovenskim republikama. Darko Bajić tako napominje i to da su filmske TRZ bile osobenost isključivo Srbije, mada je, prema njemu, i u drugim republikama bilo nekih pokušaja, ali je ipak u Srbiji situacija u tom pogledu bila znatno drugačija nego u Hrvatskoj ili Sloveniji, koje su imale mnogo manje filmova, a ti filmovi su skoro u celosti bili pokriveni od strane države. Kada je konkretno Hrvatska u pitanju, može se reći da je u dekadi pred raspad u njoj preovlađivao sistem koji se pre svega bazirao na posrednom državnom finansiranju. Prethodno osnovana SIZ za kinematografiju iz sedamdesetih,<sup>258</sup> početkom osamdesetih je kao samostalno telo ukinut i integrisan u Republičku SIZ kulture, preko koje su se finansirale sve delatnosti u kulturi (pa i kinematografija), pri čemu su sredstva stizala

257 Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11.05.2013. godine. Bajić navodi primer državnih producenčkih kuća kao što su „Avala film“ ili „Centar film“, koje su imale svoje definisane programe koji su išli ka tome da zadovolje gledanost publike, ali su vodili računa i o projektima koji bi bili „politički korektni“. Ove kuće imale su svoju partijsku organizaciju koja je odlučivala da li će se određeni film snimati ili ne. Za razliku od toga, „Art film“, kao jedna od prvih TRZ, bio je, po Bajiću, potpuno slobodan, tj. imao je umetnički savet sastavljen od filmskih autora ili ljudi bliskih filmu (kao što su bili Bogdan Tirnanić, Miloš Radivojević, Goran Marković, Vuk Babić i drugi) koji su tražili neki novi izraz i težili slobodi stvaranja i traganja za temama.

258 Ivo Škrabalo navodi da je Hrvatska bila prva republika koja je osnovala SIZ (samoupravna interesna zajednica) isključivo za oblast kinematografije i zbog toga sedamdesete godine XX veka u ovoj republici naziva „sizovskom kinematografijom“ (Škrabalo, 1998: 372–373). Najjednostavnije rečeno, institucija SIZ-a derivat je samoupravljanja proizašla iz ustavnih rešenja Ustava iz 1974. godine, i obuhvata tzv. davaoce i korisnike usluga u procesu „slobodne razmene rada“, čijim bi se neposrednim kontaktom trebalo smanjiti, a u krajnjoj liniji i potpuno eliminisati državno mešanje.

iz republičkog budžeta (Škrabalo, 1998: 394). Škrabalo na jednom drugom mestu navodi kako je to „bilo relativno dobro riješeno, jer su postojale takozvane samostalne interesne zajednice koje su skupljale novac, koji bi se onda dijelio za proizvodnju filmova, za filmske festivale, za prikazivanje filmova. To je bilo dosta dobro organizirano. Zamišljeno je bilo kao politička kontrola, ali je sve manje bilo pod političkom kontrolom“ (cit. pr. Šošić, 2009: 50).

Pored ovog, može se reći osnovnog oblika filmske proizvodnje, u Hrvatskoj su značajnu ulogu igrale u međurepubličke koprodukcije. U tom smilu navodi se da „[v]ećina hrvatskih filmova tijekom osamdesetih realizirana je u zajedničkoj produkciji više producenstskih kuća, najčešće i s partnerima iz Srbije i drugih republika ondašnje Jugoslavije. Nisu to bile međurepubličke koprodukcije iz političkih razloga (kao u ranim razdobljima), nego je do njih dolazilo iz pragmatičnih razloga zdrave računice da se podjele troškovi, te da se uključenjem bar ponekog glumca iz drugih sredina nastoji biti zanimljiv na cijelom jugoslavenskom filmskom prostoru“ (Škrabalo, 1998: 435). Dominantan model u filmskoj produkciji Hrvatske neposredno pre raspada Jugoslavije podrazumevao je, dakle, oslanjanje na državu s jedne, i usmerenost na „bratske republike“ s druge strane.

U tom smislu, kinematografija socijalističke Jugoslavije počivala je na relativno izraženoj produkcijskoj saradnji više republičkih centara, i to posebno (naravno, ne i isključivo) kad su bili u pitanju skupi ili politički značajni filmovi. Produkcijska saradnja se ogledala kako u udruživanju materijalnih sredstava tako i u razmeni filmskih radnika. Sa raspadom ove zemlje, njene članice su se uglavnom zatvorile u sopstvene nacionalno-državne okvire, što se odrazilo i na filmsku produkciju. U tom smislu nije postojala nikakva produkcijska saradnja sa bivšim „bratskim“ republikama, već su koprodukcije rađene sa zemljama van postjugoslovenskog prostora.

Pored ovoga, filmska produkcija se, bar u Hrvatskoj, oslonila na državu, što je dovelo i do proizvodnje određenog broja tzv. „državotvornih filmova“ (Pavičić, 2011). Pritom, kako je u prvoj polovini 1990-ih država bila u ratu, to je uslovalo situaciju u kojoj „nije bilo ni reguliranog sustava, a niti dovoljno novaca za financiranje filmske proizvodnje, pa je došlo do njezina zastoja“ (Škrabalo, 1998: 454). Uz rat (ili kao njegova posledica), ovakvoj situaciji je doprinela i relativno duboka društvena kriza i solidan pad materijalnog standarda, koji su, generalno gledano, često i posledica transformacijskih procesa.

Međutim, u znatno uređenijoj Sloveniji situacija nije bila mnogo drugačija kada je u pitanju filmska produkcija. Može se reći da

slovenačka kinematografija kao da nije bila sinhronizovana sa relativno uređenim stanjem u društvu (misli se pre svega u odnosu na ostale bivše jugoslovenske republike), jer je za nju bio karakterističan nešto slabiji intenzitet u produkcijskom smislu, pošto je u periodu od 1991. do 2001. godine snimljeno 29 igranih filmova, s tim što je do 2000. godine u proseku snimano samo oko dva filma godišnje.<sup>259</sup> Ovakva situacija može izgledati donekle neobičnom jer Slovenija „[v]eć tijekom prve polovice devedesetih, [...] uspostavlja institucije sukladne onima u razvijenim sjevernoeuropskim demokracijama, a među njima su i one koje reguliraju film“ (Pavičić, 2011: 31).<sup>260</sup>

Postoje i nešto drugačija mišljenja prema kojima je relativno stabilna slovenačka kinematografija pre rata bila znatno uzdrmana u godinama neposredno posle njega, i da je oporavak Slovenije „tek sredinom kasnih devedesetih“ uslovio njeno izraženije posvećivanje filmskoj kulturi (Goulding, 1999: 201). Ovo može značiti da je mali opseg filmske produkcije delimično ipak bio posledica transformacijskih promena iz socijalističkog društvenopolitičkog uređenja u liberalno kapitalističko. U tim okolnostima, film je verovatno shvatan kao suvišni trošak i nepotrební finansijski rizik. Isto tako, može se navesti da „[u] skladu s pomalo etatiškim karakterom slovenske tranzicije u kojoj je postojala određena rezerva spram nagle privatizacije i liberalizacije, kinematografija je ipak ostala u velikoj mjeri pod kontrolom države“ (Pavičić, 2011: 32). Samim tim, država je neposredno uticala na to da li će se i u kolikoj mjeri filmovi snimati.

Izvestan etatizam slovenačke kinematografije nije, kao u hrvatskom slučaju, ideološki obojio filmsku produkciju, jer sam državni vrh za nju nije bio zainteresovan, pri čemu ovu nezainteresovanost nove političke nomenklature za filmski medij pokazuje i mali broj snimljenih igranih filmova. Iako je država u slovenačkoj kinematografiji devedesetih možda bila i ključni igrač, filmska ostvarenja uglavnom nisu morala biti prilagođena njenoj ideološkoj vizuri. Šire posmatrano, pojedini filmski autori tesnu povezanost države i kinematografije smatraju pozitivnom tekovinom. Admir Kenović, reditelj filma *Savršeni krug*, smatra da je uloga države u produkciji filmova ključna: „Film je čudna životinja. On se može snimiti svakako, ali to nikako nije dobro. On se, ozbiljno govoreći, ne može snimiti bez potpore vlasti, vlade, države. Treba, prije svega, znati šta je film. Film je vlasništvo svih ljudi jedne države, i film je produkt svih ljudi te države. To znači, država treba da ima svijest o tome i da se potpuno jasno

259 <http://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/>

260 Misli se na Slovenački filmski fond, prvu instituciju takve vrste na području bivše Jugoslavije čiji je glavni zadatak bio osiguranje kontinuiteta filmske produkcije, i koji se primarno finansirao iz državnog budžeta.

odredi da li će ulagati i koliko energije i finansija u film. Isto kao što, recimo, ulaže u školstvo, tako treba biti i sa filmom“ (cit. pr. Levi, 2009: 235).

Moguće je pretpostaviti da je ovakav stav bosanskohercegovačkog reditelja verovatno posledica i stanja u kom se nalazila kinematografija ove zemlje, a koja u prvoj polovini 1990-ih gotovo i da nije postojala usled žestokih sukoba na tlu BiH. Zbog toga se verovatno smatra da bi za revitalizaciju kinematografije kao takve, uloga države bila od presudnog značaja. U ovom konkretnom slučaju, problem je taj što je država nastala na ruševinama tog rata bila „posve razorena, sa zatrovanim međunacionalnim odnosima, politički dugoročno nestabilna, ustavno-pravno, ali i simbolički nedovršena“ (Pavičić, 2011: 55). Samim tim, teško se može očekivati da država u tom stanju stane iza jedne relativno zahtevne i skupe aktivnosti kakva je filmska proizvodnja.

Međutim, još tokom trajanja sukoba u BiH, pojavilo se nekoliko izuzetaka koji su pokazali da uprkos ratnim razaranjima filmska kultura u određenim oblicima može egzistirati. Ti izuzeci su se odnosili na grupu autora okupljenu oko sarajevskog producentskog preduzeća *SaGa* (u okviru koga je urađeno nekoliko dokumentarnih filmova), zatim su tu i dva ratna izdanja filmskog časopisa *Sineast* (osnovanog 1967. godine), kao i organizacija i održavanje prvog filmskog festivala u Sarajevu krajem 1993. godine (Goulding, 1999: 204–205). Na ovaj način, filmski medij je kroz različite forme uspeo da donekle izdrži ratna pustošenja uprkos tome što je infrastrukturna sfera bila znatno devastirana.<sup>261</sup> Treba samo napomenuti da su „ratno preživljavanje“ filmskog medija, kao i posleratna produkcija (u okviru koje su izabrana dva filma za analizu) bili karakteristični za Federaciju BiH, dok u okviru drugog entiteta, Republike Srpske, nije bilo neke značajnije filmske aktivnosti tokom devedesetih (Pavičić, 2011: 55).

Povrh svega, moglo bi se takođe reći da uloga države, pa samim tim i zvanične ideologije, donekle slabi kada se filmovi otvore prema drugim sredinama i stupe u koprodukcije, čime se ujedno razbijaju i uski provincijalni okviri. Takav je slučaj sa filmom *Ničija zemlja* koji je nastao u produkciji nekoliko zemalja,<sup>262</sup> čije se deprovincijalizacijske tendencije ogledaju i u sferi raspodele uloga. U tom pogledu ovaj film donekle podseća na partizanske

---

261 Od početka napada na Sarajevo „samo su četiri od ukupno šesnaest poduzeća za produkciju kako-tako radila. U ostalim je oprema bila ili uništena ili su je njezini vlasnici preselili. Sarajevske su kinodvorane većinom bile uništene u artiljerijskoj vatri ...“ (Goulding, 1999: 204).

262 Pavičić podseća da film *Ničija zemlja*, iako je delo bosanskohercegovačkog autora, nije imao nikakve veze sa bosanskohercegovačkom institucionalnom kinematografijom, jer je nastao u britansko-belgijsko-francusko-slovenačkoj koprodukciji, koštao solidnih pet miliona dolara, sniman je na slovenačkim lokacijama, a dve od tri glavne uloge su igrali hrvatski glumci (Pavičić, 2011: 56).



filmove, za koje je bilo karakteristično kombinovanje stvarne i fiktivne (filmske) nacionalnosti, u smislu da je glumac u filmu tumačio lik koji ima nacionalnost različitu od njegove (Zvijer, 2011: 143–144). Ovakva praksa je bila prisutna i u *Ničijoj zemlji* u kojoj su mnogi glumci igrali likove drugih nacionalnosti (npr. hrvatski glumac Rene Bitorajac glumi srpskog vojnika, što je samo jedan od nekoliko primera). Slično tome, na jednom mestu se navodi da je reditelj ovog filma Danis Tanović „u maniru najboljih partizanskih filmova, uloge dijelio po sopstvenim kriterijima a nikako po kriteriju nacionalne pripadnosti, stvarajući, osim tematske, i na taj način konekciju sa filmskom istorijom bivše Jugoslavije“ (Pejković, 2011).

Samim tim, film *Ničija zemlja* uspostavlja povezanost između bivših jugoslovenskih republika na nivou glumačke raspodele, pa tako bar u jednom segmentu izlazi iz uskih provincijalnih okvira. Kao jedan od razloga te vrste deprovincijalizacije mogla bi se navesti godina produkcije i realizacije filma (2000–2001) u kojoj je, čini se, došlo do izvesnog otpeljavanja odnosa između bivših jugoslovenskih republika. Treba, takođe, napomenuti da je iz provincijalne zatvorenosti donekle istupio i film *Pre kiše*, jer glavni lik Makedonca Aleksandra igra jugoslovenski glumac Rade Šerbedžija, pri čemu je sam film takođe međunarodna koprodukcija, kojim je makedonska kinematografija prva od postjugoslovenskih doživela krupni internacionalni uspeh (Pavičić, 2011: 59). Ova činjenica još više iznenađuje, posebno kada se ima u vidu da je Makedoniju tokom 1990-ih karakterisala izuzetno teška ekonomska i politička situacija i što je u velikoj meri otežavalo davanje prioriteta održavanju relativno male filmske industrije (Goulding, 1999: 203).

Makedonski film *Pre kiše* bio je velika međunarodna koprodukcija i kao takav je bio podjednako kritičan prema nacionalizmima obe strane sukobljene u filmu (makedonske i albanske). Uz to, verovatno zahvaljujući činjenici da je u pitanju međunarodna koprodukcija, donosi i jedan zapadnjački pogled na Balkan (koji se, osim preteranog naglašavanja balkanske ruralnosti u trećoj priči, najbolje vidi u odnosu između foto-reportera, impulsivnog i hirovitog Balkanca i njegove devojke, uštogljene i hladne Engleskinje).

\* \* \*

Kontekstualna analiza filmske produkcije podrazumevala je fokusiranje na njenu povezanost sa ekonomskom i političkom sferom, što se konkretno odnosilo na pitanje finansiranja filmova i na uticaj političkog establišmenta na njihovu proizvodnju. U slučaju postjugoslovenskog prostora

taj uticaj nije previše neposredan, iako je u određenoj meri postojao. Naj-evidentniji je bio u slučaju Hrvatske koju je karakterisala tzv. etatizovanost kinematografije, odnosno njena snažna vezanost za državu, dok je u slučaju Srbije na relaciji država – filmska industrija bilo dosta konfuzije i kontradiktornosti, iako sam državni vrh nije bio previše zainteresovan za film. Isto tako, nove (tranzicione) društvene okolnosti na postjugoslovenskom prostoru kinematografija u Hrvatskoj je nešto slabije „dočekala“, jer u ovoj državi nisu postojali „alternativni“ niti ranije uhodani kanali filmske proizvodnje, dok su u Srbiji oni razvijani u dekadi pre raspada, pa je i sam raspad dočekan „spremnije“. Ostali analizirani filmovi koji su dolazili iz drugih država sa postjugoslovenskog prostora uglavnom su bili međunarodne koprodukcije, pa je samim tim i eventualni uticaj države bio u startu relativno ograničen.



## VII. Zaključna razmatranja

Osnovna ideja rada je bila da se pokaže međuzavisnost dominantnog ideološkog diskursa u jednom društvu i popularne kulture koja nastaje u okvirima tog istog društva. Kako je sama popularna kultura relativno širok fenomen, izabran je film kao njen možda najznačajniji segment. Za konkretan primer na kome se opisana problematika razmatrala odabrana je filmska produkcija u zemljama nastalim nakon raspada socijalističke Jugoslavije, pri čemu je izbor filmova bio uslovljen njihovim uspehom na različitim festivalima i/ili (političkim) kontroverzama koje su izazvali. Uticaj ideologije u ovim ostvarenjima sagledavao se kroz prisustvo samih ideoloških sadržaja u filmovima, odnosno kroz načine na koje je postjugoslovenski prostor filmski „prelomljen“ kroz ideološku prizmu, čije su osnovne nivoe činili filmski diskurs nacionalizma, filmski tretman prošlosti i filmska slika rata. Uz ovo u obzir je uzet i tzv. strukturni nivo koji se odnosio na političko-ekonomski aspekt filmske produkcije.

Kada je u pitanju filmski diskurs nacionalizma, on je posmatran preko načina vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta, kao i modusa predstavljanja religioznosti i patrijarhalizma, kao fenomena koji su tesno povezani sa nacionalizmom. Nacionalistički diskurs je u gotovo jednakoj meri bio izražen u filmovima snimljenim u Hrvatskoj i Srbiji, pri čemu je razlika bila, uslovno rečeno, u estetskom smislu, jer se razlikovao način njegovog predstavljanja. U hrvatskim filmovima ta predstava bila je znatno neposrednija, dok je za filmove snimljene u Srbiji bio karakterističan nešto posredniji pristup u konstrukciji nacionalističkog diskursa. Za razliku od ovoga, kritički aspekt upravo je u hrvatskim filmovima bio

znatno posredniji, dok je u srpskim ta kritika bila ujedno i neposrednija i zastupljenija. U ostalim analiziranim filmovima, nacionalistički diskurs je oštro dekonstruisan (makedonski film *Pre kiše*), ili je pak u velikoj meri deesencijalizovan (filmovi iz BiH i Slovenije).

Ovakva filmska usmerenja odgovarala su ideološkim prilikama na postjugoslovenskom prostoru. Brojna istraživanja pokazala su veliku rasprostranjenost nacionalizma u svim bivšim jugoslovenskim državama, tako da je ta okolnost u izvesnoj meri našla svoj odraz i u filmskoj produkciji Srbije i Hrvatske.<sup>263</sup> Izostanak filmski uobličeniog nacionalističkog diskursa u ostalim republikama takođe se može posmatrati s obzirom na društveni kontekst, jer su oštre etničke diferencijacije u BiH iziskivale znatno suptilniji pristup, dok su u Makedoniji međunacionalne tenzije do samog kraja devedesetih uglavnom mirovale, a u Sloveniji su procesi ubrzane konsolidacije i uključivanja u evropske tokove donekle smanjili pogonsko gorivo nacionalizmu.

Rečeno pokazuje kako društveni kontekst igra važnu ulogu kada je popularna kultura u pitanju, pri čemu je film, od svih segmenata popularne kulture, možda i najpodložniji različitim društvenim uticajima. To se dobro videlo i kada je u pitanju bila slika Drugog, kao i pojave kompatibilne sa samim nacionalizmom, kao što su desekularizacija i rodna neravnopravnost. Slika Drugog je svoj najzaokruženiji negativni oblik opet imala u hrvatskim filmovima, što može biti posledica kako rasprostranjenog nacionalizma (jer je negativna slika Drugog njegov sastavni elemenat) tako i činjenice da je Hrvatska znatno „više bila izložena direktnom nasilju“ (Janesen, 2005: 67–68). U istom smislu su izostanak ratnih sukoba na teritoriji Srbije, kao i „neučestvovanje u ratu“ mogli usloviti znatno nekonzistentniju sliku Drugog. Slično tome, znatno više filmova sa religijskom konotacijom bilo je karakterističnije za Hrvatsku nego za Srbiju, što se, između ostalog, može protumačiti i kao posledica većeg društvenog uticaja Katoličke u odnosu na Srpsku pravoslavnu crkvu tokom devedesetih. Najzad, „filmski patrijarhalizam“, koji je bio karakterističan za većinu analiziranih filmova, odgovarao je patrijarhalizmu rasprostranjenom na samom postjugoslovenskom prostoru.

---

263 Ovome bi trebalo dodati i činjenicu da je u Srbiji tokom devedesetih bio relativno razvijen antirežimski pokret, čime bi se možda mogao objasniti veći broj kritički usmerenih filmova snimljenih u ovoj zemlji. Treba samo napomenuti da su taj šaroliki pokret, između ostalih, činile i opozicione političke partije čiji su lideri u pojedinim fazama svog političkog delovanja bili izrazito nacionalistički ostrašćeni, kao i studentski pokret koji je, između ostalog, baštiniio i etnički ekskluzivizam, pa i kulturni razizam (Marković, 2001: 31, 36). Samim tim, u okvirima opozicionog pokreta nije se artikulisala dosledna i nedvosmislena kritika nacionalističkih isključivosti, što je u određenoj meri bilo karakteristično i za kritički orijentisane filmove.

Sve ovo bi trebalo da pokaže kako su u većini analiziranih filmova, koji uglavnom pripadaju dvema najvećim bivšim jugoslovenskim republikama, ideološki sadržaji bili relativno zastupljeni. Vizuelna konstrukcija nacionalnog identiteta, posmatrana zajedno sa komplementarnim diskursima, činila je suštinu ovih sadržaja, ujedno pridajući u određenoj meri samim ostvarenjima karakteristike ideološkog narativa. Filmska ostvarenja su tako u izvesnom smislu naturalizovala i univerzalizovala nacionalni identitet, predstavljajući ga kao prirodan, opšti i gotovo jedini mogući (nije se, dakle moglo biti ništa drugo nego Srbin ili Hrvat, odnosno ako je i bilo drugih identitetskih opredeljenja, ona su bila krajnje sekundarna).

Isto tako, može se reći da je filmski odnos prema jugoslovenskoj socijalističkoj prošlosti, koji se posmatrao kroz prizmu kritike, odnosno nostalgije, u određenoj meri takođe bio „ideološki determinisan“. Preovlađivao je, kako se moglo i očekivati, kritički odnos prema socijalističkoj prošlosti, a intenzitet te kritike varirao je od oštre i izrazito negativne, kakva je bila u pojedinim filmovima iz Hrvatske, do nešto blaže i umerenije (ili bar posrednije) koja je bila karakteristična za filmove iz Srbije. Za razliku od ovoga, filmska ostvarenja iz Slovenije i Makedonije bila su na granici nostalgije za socijalizmom.

Ovakva filmska interpretacija nedavne prošlosti (posebno kad je bio u pitanju negativan odnos prema njoj) bila je manje-više u skladu sa dominantnim ideološkim matricama. Oštrija kritika u hrvatskim filmovima može se posmatrati i kao jedna vrsta odraza ustavno fundiranog antijugoslovenstva u ovoj zemlji, dok je u Srbiji koketiranje sa jugoslovenskim socijalizmom možda uslovalo nešto blaži oblik antikomunističkog filmskog diskursa, iako se u samom društvu antikomunizam nesmetano razliva pod plaštom nacionalizma. U Sloveniji je, za razliku od početnog izrazitog antikomunizma, nakon Dejtonskog sporazuma i konačnog overavanja državnih granica na postjugoslovenskom prostoru, antikomunistička ostrašćenost donekle popustila, dok se čini da je u Makedoniji, zbog specifičnih benefita koje je ostvarila u okvirima socijalističke Jugoslavije, antikomunizam bio svakako slab. Pomenute činjenice bi u izvesnoj meri možda mogle objašnjavati „stidljivu“ nostalgiju u filmovima iz Slovenije i Makedonije.

S obzirom na to da je na postjugoslovenskom prostoru preovlađivalo negativno viđenje nedavne prošlosti, čini se da je glavna ideološka funkcija takvog predstavljanja bila zapravo posredna legitimizacija tekućih nacionalističkih narativa. U tom smislu, jugoslovenski socijalizam se tobože predstavljao kao opresivan i ugrožavajući faktor prema sopstvenim nacionalnim identitetima i zajednicama, čime se preko viktimizacijskog nivoa zapravo pravdala njegova isključiva kritika. Isto tako, kritika jugoslovenskog socijalizma može se posmatrati i u kontekstu stvaranja vizije

poželjnog društva u smislu da, za razliku od „rigidnog i mračnog“ socijalizma, koji se ujedno predstavljao kao „veštačka i anahrona tvorevina“, stoji nacionalno ustrojena zajednica kao sasvim legitimna i jedino vredna alternativa. Analizirani filmovi su se u svojim negativnim predstavama jugoslovenskog socijalizma u velikoj meri kretali ovom ideološkom linijom.

Usklađenost sa zvaničnom ideologijom bila je karakteristična i za filmove koji su se bavili ratom. U načelu, ratni film je najpodložniji ideološko-političkim uticajima, pa samim tim i „bogat“ ideološkim značenjima, i to najviše u onim sredinama u kojima prevladava ratnocentrično sećanje i oslobodilačka politička kultura. Upravo su to bile karakteristike postjugoslovenskog prostora, na kojem su se filmske interpretacije rata, uokvirene slikama sopstvene vojske i neprijatelja, kao i figurama heroja i mučenika, donekle razlikovale u zavisnosti od toga koja bivša jugoslovenska republika je bila u pitanju.

Generalna karakteristika svih filmova koji su se na određeni način bavili ratnim sukobima jeste svedenost filmske slike rata. Rat uglavnom ni u jednom slučaju nije prikazan u monumentalnom kodu u vidu izraženih akcionih sekvenci borbe, masovnih scena ili učestalog korišćenja specijalnih pirotehničkih efekata. Najopštiji razlog za ovakvo koncipiranje filmske slike rata mogao bi, između ostalog, ležati i u malim ulaganjima u filmsku produkciju pre svega zbog društveno-ekonomske krize, karakteristične za celokupan postjugoslovenski prostor. Uz ovo, nešto specifičniji razlozi mogli bi se tražiti u društvenopolitičkim okolnostima u pojedinim republikama. Svedenost filmske slike rata u slučaju Hrvatske mogla bi jednim delom biti i posledica ratne traume (jer je svaki ratni sukob sam po sebi traumatičan događaj), ali možda i okolnosti da se nije znao ideološki ispravan pristup tako važnom događaju kao što je Domovinski rat. Za razliku od toga, u Srbiji je rat na filmskom platnu skromno predstavljen verovatno zbog toga što je u zemlji bila zvanično proklamovana politika „neučestvovanja“ u ratnim sukobima, dok je u BiH presudan uticaj imala delikatna međunacionalna situacija.

Pomenute okolnosti su u izvesnoj meri mogle uticati i na neke konkretnije karakteristike filmskih portretisanja rata. U hrvatskom slučaju, one su se odnosile na prenaplašeno isticanje negativnog karaktera neprijatelja i sa tim povezano potenciranje sopstvene žrtve, dok je u slučaju Srbije situacija bila obrnuta jer je prevashodni akcenat bio na prikazivanju pripadnika sopstvenog kolektiva (što je, takođe, uključivalo snažnu samoviktimizacijsku notu), pa je slika neprijatelja uglavnom bila marginalizovana. U oba slučaja navedene osobenosti filmske slike rata bile su u skladu sa dominantnim ideološko-političkim diskursima prema kojima je agresija na Hrvatsku izvršena spolja i gde je sama Hrvatska jedina i konačna žrtva,

dok se u slučaju Srbije slagala sa zvaničnim političkim stavom neučestvovanja u jugoslovenskim sukobima, ali i sa političkim promenama uzrokovanim Dejtonskim mirovnim sporazumom.

Trebalo bi samo naglasiti da je slika neprijatelja u ratnim filmovima bila analogna slici Drugog u „neratnim“ ostvarenjima, i u formalnom i u sadržinskom smislu. U oba slučaja su važile iste pravilnosti, pri čemu su oni razdvojeni isključivo u analitičke svrhe. Slična stvar je i sa slikom sopstvene vojske, s jedne, i sa vizualizacijom nacionalnog identiteta, s druge strane.

Sva tri navedena nivoa analize pokazala su da je kinematografija postjugoslovenskog prostora tokom devedesetih u određenoj meri bila ideologizovana, što se prevashodno ogledalo u prisustvu ideoloških značenja u okvirima filmskog medija. Ova značenja bila su nešto neposrednije izražena u filmovima snimljenim u Hrvatskoj, dok su u ostvarenjima iz Srbije bila posrednijeg karaktera, pri čemu je ta posrednost, uz nešto manji intenzitet, karakterisala i filmove iz drugih bivših jugoslovenskih republika.

Poslednji deo knjige donosi jednu vrstu kontekstualne analize koja je bila posvećena ekonomskim i političkim okolnostima filmske produkcije. U ovom delu, znatno veća pažnja (u odnosu na druge bivše jugoslovenske republike) posvećena je slučajevima Srbije i Hrvatske, i to zbog toga što je u njima sama produkcija bila znatno izraženija i življa. U Hrvatskoj je, u tom smislu, bila karakteristična vezanost kinematografije za državu. Premda politička vlast u Hrvatskoj tokom devedesetih nije previše bila zainteresovana za film kao takav, ipak je njegovu proizvodnju vezala prevashodno za sebe kako kroz finansijsku podršku, tako i institucionalno, preko figure poverenika za film. Čvršćoj etatiziranosti hrvatske kinematografije doprinela je i nepripremljenost filmskih autora na novonastale okolnosti, za koje je bilo karakteristično uspostavljanje novih oblika društvenih odnosa, pa se zbog toga rešenje videlo i u okretanju državi i njenim subvencijama. S druge strane, kinematografija u Srbiji je pokazala izvesnu žilavost u politički i ekonomski turbulentnoj poslednjoj dekadi XX veka, čemu je u velikoj meri doprineo i specifičan produkcionni sistem razvijen osamdesetih godina, ali i potonja međunarodna izolovanost i samim tim kinematografska usredsređenost na samu sebe. Takva situacija je u kombinaciji sa nezainteresovanošću državnog vrha za filmsku produkciju omogućila određenu fleksibilnost u radu, čemu su dodatno doprineli i dosta konfuzni odnosi između političke, ekonomske i kinematografske sfere.

Na samom kraju se može reći da su filmovi na postjugoslovenskom prostoru, kao važan segment popularne kulture, u određenoj meri bili u saglasnosti sa zvaničnom ideologijom. Pomenuta saglasnost odnosila se pre svega na značenjsku ravan filmova, zbog čega se može reći da su se na konotativnoj ravni određeni ideološki sadržaji u izvesnoj meri reprodukovali kroz filmove, pa samim tim i kroz popularnu kulturu.





# Summary:

## Film Representations of the Post-Yugoslav Space (sociological analysis of ideological contents in films)

This book deals with the sociological analysis of films produced in the newly formed states after the collapse of socialist Yugoslavia. The prime subject of analysis is the ideological contents in the films that were realized during the 1990's. This period is chosen primarily because of its socio-political specifics. Regarding the choice of films included in the analysis, only those films that have achieved some success or they caused some kind of social controversies was taken.

The main objective of the book is to demonstrate how the films, as very important segment of popular culture, construct and reproduce the basic ideological matrix of the social system in which they were produced. In other words, the influence of ideology in these films was perceived through the presence of the ideological contents in the films, that is,

through the ways in which the post-Yugoslav space was reflected through an ideological prism, whose basic levels were the film discourse of nationalism, the film treatment of the past and the film depicting of the war. Besides that, the political and economic aspects of film production were also considered. In the broader sense, the analysis should show the interdependence of certain social context and popular culture that develops in that context.

The book consists of the preface, introductory remarks, five chapters, conclusion, filmography and bibliography. In the first chapter (“Ideology, Popular culture and Film”), it was explained one of the key syntagms in this book – the post-Yugoslav space. After this, the phenomenon of ideology was considered, through discussing the similarities and differences between the two analytical approaches to ideology, the critical analysis of discourse and the critique of ideology. Following that, from the perspective of the theoretical concepts of several different authors, the connection between ideology and popular culture was considered, in order to focus attention on the relationship between ideology and film.

In the next chapter (“The Film discourse of Nationalism”), this relationship was demonstrated by analyzing the ways in which the nationalist ideology was represented in the films. Within this analysis, several theoretical approaches to nationalism, as well as the social context of the spread of nationalist ideology in post-Yugoslav space were considered. In this chapter, attention was also focused on the film image of the Other, and on the depicting of desecularisation and patriarchalism, as processes and phenomena closely related to nationalism.

The next chapter (“Treatment of the Socialist Past in the Film”) deals with the way in which the socialist past was presented in films. Within this chapter, the general trend of changing the relationship toward the immediate past after the fall of the Berlin Wall and the collapse of the USSR was shortly described. Also, the connection between film, history and the past was briefly referred. The central part of the chapter was dedicated to the analysis of the film image of the socialist past, with particular attention to the critical or nostalgic character of that image.

The following chapter (“The Image of the War on a Film”) deals with film’s depicting of war conflicts on post-Yugoslav space. On the beginning of the chapter the framework for the analysis of the war films was briefly outlined. Then, it was discussed how was in the films from the different states (Croatia, Bosnia and Herzegovina, Serbia) the war represented.

The last chapter (“Film Production in a Changed Social Circumstances”) was based on contextual analysis about specific social circumstances of the post-Yugoslav space. The chapter begins with a relatively

general consideration of the relation between the state, culture and the art in the capitalist and socialist systems. After that, the attention was briefly focused on the transformational processes in the post-Yugoslav space, and then specific economic and political circumstances in which the film production took place were discussed.

In the conclusion, it could be said that nationalistic discourse (operationalized as a visual construction of national identity) was almost equally expressed in films produced in Croatia and Serbia. While in Croatian films this expression was much more direct, in Serbian films it was a more indirect approach in the construction of nationalist discourse. In other analyzed films, nationalist discourse was sharply deconstructed (Macedonian film *Before the Rain*), or largely de-essentialized (films from Bosnia and Herzegovina and Slovenia).

The image of the Other, as the essential part of the nationalistic discourse, was mostly negative in Croatian films, while in Serbian films that image was mainly absent. Except widespread nationalism (characteristic for both countries), this may be the result of the fact that Croatia was under the direct war violence. In addition, significantly more films with a religious connotation have been characteristic for Croatian cinematography than Serbian, which, among other things, can be interpreted as a consequence of the greater social influence of the Catholic Church (in relation to the Serbian Orthodox Church) during the 1990's. Finally, the "film patriarchy" was characteristic of the most analyzed films, and that was corresponded to the "real patriarchy" widespread in the post-Yugoslav space.

The film relation towards the socialist past was predominantly critical. The intensity of that criticism ranged from sharp (some Croatian films) to a more mild and indirect (Serbian films). In contrast to this, films from Slovenia and Macedonia in some small segments were at the verge of nostalgia for socialism. One of the main ideological functions of the negative representations of socialism was the indirect legitimization of nationalist narratives.

On the other side, the general characteristic of all war films was the "reduced" picture of the war. This means that in most cases war was not shown in monumental code with action sequences of combat, mass scenes or the special pyrotechnic effects. The reason for this may be the economic crisis in a whole post-Yugoslav space, war trauma (the case of Croatian war films) or official "non-participation" in the wars (the case of Serbian war films). These latter circumstances also affected other aspects of war films such as the image of enemy, which was clearly negative in Croatian films, and largely marginalized in Serbian films.

The contextual analysis has shown that in Croatia the cinema was closely tied to the state, primarily because of the unpreparedness of the film authors for the newly social circumstances characterized by transition and privatization. On the other hand, the cinematography in Serbia showed some toughness, which had been the consequence of the specific production system developed in the 1980's. Paradoxically, the international isolation in 1990's had a positive influence on the Serbian cinematography.

At the very end, it can be said that films from post-Yugoslav space were to a certain extent in accordance with the official ideology. This particularly refers to the connotative levels of the film images through which certain ideological contents have been reproduced.

# Izvori i literatura

## 1. Filmografija

- Autsajder (Outsider, 1997)* – r. Andrej Košak  
*Balkanska pravila (1997)* – r. Darko Bajić  
*Bogorodica (1999)* – r. Neven Hitrec  
*Bure baruta (1998)* – r. Goran Paskaljević  
*Ciganska magija (Gipsy Magic, 1997)* – Stole Popov  
*Crni bombarder (1992)* – r. Darko Bajić  
*Crvena prašina (1999)* – r. Zrinko Ogresta  
*Četverored (2000)* – r. Jakov Sedlar  
*Dezertar (1992)* – r. Živojin Pavlović  
*Gospa (1994)* – r. Jakov Sedlar  
*Kako je počeo rat na mom otoku (1996)* – r. Vinko Brešan  
*Krhotine (1991)* – r. Zrinko Ogresta  
*Lepa sela lepo gore (1996)* – r. Srđan Dragojević  
*Maršal (1999)* – r. Vinko Brešan  
*Mondo Bobo (1997)* – r. Goran Rušinović  
*Nebeska udica (2000)* – r. Ljubiša Samardžić  
*Nebo, sateliti (2000)* – r. Lukas Nola  
*Ničija zemlja (2001)* – r. Danis Tanović  
*Nož (1999)* – r. Miroslav Lekić  
*Podzemlje (1995)* – r. Emir Kusturica  
*Pre kiše (Прег гождоџи, 1994)* – r. Milče Mančevski  
*Rane (1998)* – r. Srđan Dragojević  
*Savršeni krug (1997)* – r. Ademir Kenović

- Tito i ja* (1992) – r. Goran Marković  
*Ubistvo s predumišljajem* (1994) – r. Gorčin Stojanović  
*Urnebesna tragedija* (1995) – r. Goran Marković  
*U leru* (*V leru*, 1999) – r. Janez Burger  
*Vrijeme za...* (1993) – r. Oja Kodar  
*Vukovar se vraća kući* (1994) – r. Branko Schmidt  
*Vukovar, jedna priča* (1994) – r. Boro Drašković

## 2. Bibliografija

- Adorno, Teodor i Maks Horkhajmer (2008), „Kulturna industrija“, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Aleksander, Viktorija (2007), *Sociologija umetnosti*, Beograd: Clio.
- Altiser, Luj (2009), *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica: Karpos.
- Ang, Ien (2008), „Dalas“ i ideologija masovne kulture, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 329–339.
- Anderson, Benedikt (1998), *Nacija: zamišljena zajednica*, Beograd: Plato.
- Arsov, Saso (2005), “Post-Privatisation Retrospective of Macedonia – Could We Have Done it Better?”, in: S. Kusic (ed.), *Path-dependent development in the Western Balkans – The impact of privatisation*, Frankfurt am Mein: Peter Lang (dostupno na [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2033411](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2033411), posećeno juna 2016. godine).
- Bakić, Jovo (2011), *Jugoslavija: razaranje i njegovi tumači*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bakić, J. (2006), „Teorijsko-istraživački pristupi etničkoj vezanosti (*ethnicity*), nacionalizmu i naciji“, *Sociologija*, XLVIII (3): 231–264.
- Bakić, J. (2004), *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1918–1941*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka.
- Bakić-Hayden, Milica (2006), *Varijacije na temu 'Balkan'*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP „Filip Višnjić“.
- Baković, Ivana (2008), „(Jugo)nostalgija kroz naočale popularne kulture“, *Филолошки сѳуѳуи*, 2, dostupno na <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/1.pdf>, posećeno septembra 2013. godine.
- Balunović, Filip (2015), „O fenomenima procesa privatizacije u Srbiji“, u: M. Vesić, M. Baković-Jadžić, T. Vukša i V. Simović (prir.), *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Beograd: Centar za politike emancipacije.
- Banjeglav, Tamara (2012), „Sjećanje na rat ili rat sjećanja?“, u: D. Karačić, T. Banjeglav, N. Govedarica, *Re:vizija prošlosti. Službene politike sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine*, Sarajevo: Asocijacija Alumni Centra za interdisciplinarnu postdiplomske studije (ACIPS), Friedrich-Ebert-Stiftung, str. 91–161.
- Barić, Nikica (2004), „Je li 1995. godine Hrvatska počinila 'etničko čišćenje' Srba?“, *Časopis za suvremenu povijest*, 36 (2): 441–461.

- Bart, Rolan (1971), „Mit danas“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Basinger, Jeanine (2006), „War Films“, in: B. K. Grant (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film volume 4*, Thompson Gale.
- Becker, Howard (2009), *Svjetozi umjetnosti*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Bendeković, Jadranko (2000), „Privatization in Croatia“, *Ekonomski pregled*, 51 (1–2): 55–90.
- Berezhnaya, Liliya and Christian Schmitt (2013), „Introduction“, in: L. Berezhnaya and C. Schmitt (eds.), *Iconic Turns: nation and religion in Eastern European cinema since 1989*, Leiden, Boston: Brill.
- Bešlin, Milivoj (2013), „Četnički pokret Draže Mihailovića – najfrekventniji objekat istorijskog revizionizma u Srbiji“, u: M. Samardžić, M. Bešlin i S. Milošević (prir.), *Politička upotreba prošlosti*, Novi Sad: AKO, str. 83–143.
- Bilig, Majkl (2009), *Banalni nacionalizam*, Beograd: XX vek.
- Bjelajac Mile, Ozren Žunec (2009), „The War in Croatia, 1991–1995“, u: C. Ingrao and T. A. Emmert (eds.), *Confronting the Yugoslav Controversies*, West Lafayette: Purdue University, pp. 230–271.
- Bjelić, Dušan (2005), „Global Aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990s“, in: I. Anikó (ed.), *East European Cinemas*, New York: Routledge.
- Blagojević Hjuson, Marina (2015), *Sutra je bilo juče*, Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Bogdanović, Bogdan (2008), *Tri ratne knjige*, Novi Sad: Mediteran Publishing.
- Bojm, Svetlana (2005), *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika.
- Bourdieu, Pierre (1992), „Ekonomija lingvističkih razmjena“, u: *Što znači govoriti*, Zagreb: Naprijed, str. 11–83.
- Božović, Ratko R. (2009), „Semiotički kôd izraza 'drug' i 'gospodin'“, *Sociologija*, LI (3): 279–290.
- Brunnbauer, Ulf (2000), „From equality without democracy to democracy without equality? Women and transition in southeast Europe“, *South-East Europe Review*, (3): 151–168.
- Buden, Boris (1999), „Europa je kurva“, u: N. Skopljanac Brunner, A. Hodžić i B. Krištofić (prir.), *Mediji i rat*, Beograd: Argument, Centar za proučavanje tranzicije i civilnog društva, str. 69–85.
- Buden, Boris (1997), „Dolazim iz postjugoslavije“ (intervju), *Nezavisni vojvođanski građanski list*, (internet) dostupno na: <http://arkzin.net/bb/intervws/nezavis.htm>, posećeno novembra 2012.
- Bugarel, Ksavije (2004), *Bosna. Anatomija rata*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Burdije, Pjer (2008), „Klasni ukusi i životni stilovi“, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 155–177.
- Chomsky, Noam (2002), *Mediji, propaganda i sistem*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima; Što čitaš?
- Calic, Marie-Janine (2009), „Ethnic Cleansing and War Crimes, 1991–1995“, u: C. Ingrao and T. A. Emmert (eds.), *Confronting the Yugoslav Controversies*, West Lafayette: Purdue University, pp. 114–152.



- Cvejić, Slobodan (2002), „Dometi klasne analize na kraju XX veka“, u: *Zbornik Filozofskog fakulteta – spomenica Mihaila V. Popovića*, Beograd: Filozofski fakultet, str. 65–84.
- Čalić, Mari-Žanin (2013), *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Beograd: Clio.
- Čolović, Ivan (2010), „Balkanistički diskurs i njegovi kritičari“, *Republika*, XXII (490–491), URL: <http://www.republika.co.rs/490-491/21.html>.
- Čolović, Ivan (2007), *Bordel ratnika*, Beograd: XX vek.
- Črnič, Aleš i Gregor Lesjak (2003), “Religious Freedom and Control in Independent Slovenia”, *Sociology of Religion*, 64 (3): 349–366.
- Daković, Nevena (2008), *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film i televiziju.
- Daković, Nevena (2004), „Kinematografija raspada Jugoslavije: Plamen na ničijoj zemlji“, *Vreme* br. 691, dostupno na: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=373841>, posećeno maja 2011.
- De Serto, Mišel (2008), „Pronalazak svakodnovenog“, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 317–329.
- Donia, Robert (2006), *Sarajevo: biografija grada*, Sarajevo: Institut za istoriju.
- Đerić, Gordana (2008), „Semantika ćutanja, nasilje i društveno pamćenje: intima hrvatske i srpske politike“, u: G. Đerić (prir.), *Intima javnosti*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga, str. 64–97.
- Đorđević, Dragoljub (2006), „Religijsko-crkveni kompleks u postoktobarskom periodu“, u: S. Mihajlović (ur.), *Pet godina tranzicije u Srbiji II*, Beograd: SDK, FES.
- Eagleton, Terry (1991), *Ideology. An Introduction*, London, New York: Verso.
- Eagleton, Terry (1979), “Ideology, Fiction, Narrative”, *Social Text*, (2): 62–80.
- Falina, Maria (2013), “Religion Visible and Invisible: The Case of Post-Yugoslav Anti-War Films”, in: L. Berezhnaya and C. Schmitt (eds.), *Iconic Turns: nation and religion in Eastern European cinema since 1989*, Leiden, Boston: Brill.
- Fairclough, Norman (2001), “The Discourse of New Labour: Critical Discourse Analysis”, in: M. Wetherell (et al.), *Discourse as Data. A Guide for Analysis*, London: Sage Publications Ltd.
- Fink-Hafner, Danica and Sabrina Ramet (2006), “Slovenia since 1988: Building Democracy and Liberalism”, in: D. Fink-Hafner and S. Ramet (eds.), *Democratic transition in Slovenia*, Texas A&M University Press.
- Fisk, Džon (2001), *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Fiske, John (2005), *Reading the Popular*, London and New York: Routledge.
- Fine, John (1996), “The Medieval and Ottoman Roots of Modern Bosnian Society”, in: M. Pinson (ed.), *The Muslims of Bosnia-Herzegovina. Their Historic Development from the Middle Ages to the Dissolution of Yugoslavia*, Harvard CMES (dostupno na [http://books.google.rs/books?id=Yl3TAKJmztYC&prints=ec=frontcover&hl=sr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.rs/books?id=Yl3TAKJmztYC&prints=ec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), posećeno septembra 2013).

- Frit, Sajmon (2008), „Dobra, loša i osrednja: odbrana popularne kulture od populista“, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 359–375.
- Fuko, Mišel (2007), *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.
- Gelner, Ernest (1997), *Nacije i nacionalizam*, Novi Sad: Matica srpska.
- Ghedini, Paula (1999), “Europe’s ‘Forgotten’ Refugees”, *Refugees*, 1 (114): 22–23.
- Gilić, Nikica (2010), *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international.
- Giro, Pjer (2001), *Semiologija*, Beograd: Plato; XX vek.
- Goffman, Erving (1979), *Gender Advertisements*, New York: Harper and Row Publishers.
- Golubović, Zagorka (1999), *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd: Republika.
- Golubović, Z. (1995), *Društveni karakter i društvene promene u svetlu nacionalnih sukoba*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, „Filip Višnjić“.
- Gordi, Erik (2001), *Kultura vlasti u Srbiji*, Beograd: Samizdat B92.
- Goulding, Daniel (1999), „Raspad Jugoslavije: Kinematografski odrazi“, *Hrvatski filmski ljetopis*, (19–20): 189–208.
- Gramši, Antonio (2008), „Hegemonija, intelektualci i država“, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 148–155.
- Gredelj, Stjepan (1994), „Dominantne vrednosne orijentacije“, u: M. Lazić (ur.), *Razaranje društva*, Beograd: „Filip Višnjić“.
- Habermas, Jirgen (1975), *Saznanje i interes*, Beograd: Nolit.
- Hall, Stuart (2005), “The Problem of Ideology: marxism without guarantees”, in: D. Morley and K.H. Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London and New York: Routledge, pp. 24–45.
- Hall, S. (1997a), “The Work of Representation”, in: S. Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, The Open University, pp. 13–75.
- Hall, S. (1997b), “The Spectacle of the ‘Other’”, in: S. Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, The Open University, pp. 223–279.
- Hauser, Arnold (1977), *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Hejvud, Endru (2005), *Političke ideologije*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Hejvud, E. (2004), *Politika*, Beograd: Clio.
- Hercfeld, Majkl (2004), *Kulturna intimnost*, Beograd: XX vek.
- Hezmondho, Dejvid (2003), „Britanska pop muzika i nacionalni identitet“, u: D. Morli i K. Robins (eds.), *Studije britanske kulture*, Beograd: Geopoetika, str. 272–286.
- Hobsbom, Erik (2002), „Uvod: Kako se tradicije izmišljaju“, u: E. Hobsbom i T. Rejndžer (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: XX vek, str. 5–25.

- Hol, Stuart (2008), „Beleške o dekonstruisanju 'popularnog'“, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 317–329.
- Horton, Andrew (2003), „Beyond no man's land“, *World Literature Today*, 77(3–4): 30–35.
- Horton, Andrew James (2000a), „Critical Mush. *The South Bank Show* gives Emir Kusturica an easy ride“, in: A. J. Horton (ed.), *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*, London: Central Europe Review, pp. 32–42 (dostupno na: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book>).
- Horton, Andrew James (2000b), „Vignettes of Violence. Some recent Serbian screen attitudes“, in: A. J. Horton (ed.), *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*, London: Central Europe Review, pp. 103–113 (dostupno na: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book>).
- Horvat, Branko (1989), *ABC jugoslavenskog socijalizma*, Zagreb: Globus.
- Ibrahimović, Nedžad (2008), „Između nacije i kreacije: bosanskohercegovački igrani film 1995 – 2008“, *Sarajevske sveske*, (19–20): 116–164.
- Ilić, Vladimir (1998), *Oblici kritike socijalizma*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka.
- Iordanova, Dina (2007), „Whose Is This Memory?: Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema“, *Cineaste*, 32(3): 22–27.
- Iordanova, D. (2001), *Cinema of Flames*, London: British Film Institute.
- Iordanova, D. (2000), „Introduction“, in: A. J. Horton (ed.), *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*, London: Central Europe Review, pp. 5–15 (dostupno na: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book>).
- Jameson, Frederic (2004), „Thoughts on Balkan Cinema“, in: *Subtitles: on the foreignness of film*, Atom Egoyan and Ian Balfour (eds.), London: The MIT Press Cambridge.
- Jameson, F. (1977), „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film“, *College English*, 38 (8): 843–859.
- Jansen, Stef (2005), *Antinacionalizam*, Beograd: XX vek.
- Jarvie, Ian (2000), „National Cinema. A theoretical assessment“, in: Hjort, Mette and Scott Mackenzie (eds.), *Cinema and nation*. London: Routledge, pp. 75–87.
- Jovanović, Đokica (2014), „O žrtvovanju i samoodržanju“, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, XLIV (3): 289–303.
- Jovanović, Đ. (2012), *Prilagođavanje. Srbija i moderna: od strepnje do sumnje*, Niš: Sven; Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta.
- Jovanović, Đokica, Jasmina Petrović i Saša Madić (2002), *Parodija tragičnog. Kič kao konstituens političke i kulturne ideologije u Srbiji*, Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet; Beograd: IFDT; Niš: IAC.
- Jović, Borisav (1996), *Poslednji dani SFRJ*, Kragujevac: Prizma.
- Jović, Dejan (2001), „Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: kritička analiza postojećih interpretacija“, *Reč* (62/8): 91–157.

- Jukić, Jakov (1989), „Marksističko određenje ideologije“, *Crkva u svijetu*, 24 (1): 48–61.
- Jusić, Tarik (2008), „Medijski diskurs i politika etničkog sukoba: jugoslovenski slučaj“, u: G. Đerić (prir.), *Intima javnosti*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga, str. 40–63.
- Kadijević, Veljko (1993), *Moje viđenje raspada*, Beograd: Politika.
- Kamberbač, Gaj (2005), „'Efekti' medija (uticaji na publiku: kontroverze se nastavljaју)“, u: A. Brigs i P. Kobli (prir.), *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio, str. 395–415.
- Karačić, Darko (2012), Od promoviranja zajedništva do kreiranja podjela“, u: D. Karačić, T. Banjeglav, N. Govedarica, *Re:vizija prošlosti. Službene politike sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine*, Sarajevo: Asocijacija Alumni Centra za interdisciplinarne postdiplomske studije (ACIPS), Friedrich-Ebert-Stiftung, str. 17–89.
- Kecmanović, Dušan (2001), *Etnička vremena*, Beograd: XX vek.
- Keene, Judith (2001), “The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground (Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History)”, *Rethinking History*, 5 (2): 233–253.
- Kellner, Douglas (2010), *Cinema Wars*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kelner, Daglas (2004), *Medijska kultura*, Beograd: Clio.
- Kicinger, Dženi (2005), „'Dejstva i uticaji' medija (Ponovo o uticaju medija: uvod u 'nova istraživanja efekata medija')“, u: A. Brigs i P. Kobli (prir.), *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio, str. 414–430.
- Kin, Džon (1995), *Mediji i demokratija*, Beograd: „Filip Višnjić“.
- Kirn, Gal (2011), „Nacrt tranzicije u kapitalističkoj nacionalnoj državi kao projekat liberalnog proleća, odnosno *killing us softly* na slovenački način“, *Jugolink*, 1 (1): 19–32.
- Kloskovska, Antonjina (2001), *Sociologija kulture*, Beograd: Čigolja štampa.
- Kloskovska, A. (1985), *Masovna kultura*, Novi Sad: Matica srpska.
- Kolsto, Pol (2008), „Diskurs i nasilni sukob: predstave o 'sebi' i 'drugom' u državama nastalim posle raspada Jugoslavije“, u: G. Đerić (ur.), *Intima javnosti*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga.
- Kokot, Jovan (1987), *Dvanaesta proleterska slavonska brigada*, Beograd: Vojnoizdavački i novinski centar (dostupno na: <http://www.znaci.net/00001/46.htm>).
- Konstantinović, Radomir (1981), *Filosofija palanke*, Beograd: Nolit.
- Kragić, Bruno (2008), „Hrvatski film nakon 1990. – Prijedlog stilske klasifikacije“, *Sarajevske sveske*, (19–20): 235–241.
- Krasztev, Péter (2000), “Who Will Take the Blame? How to make an audience grateful for a family massacre”, in: A. J. Horton (ed.), *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*, London: Central Europe Review, pp. 17–31 (dostupno na: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book>).

- Krstić, Igor (2000a), "Showtime Brothers!'. A vision of the Bosnian War: Srđan Dragojević's *Lepa sela lepo gore*", u: A. J. Horton (ed.), *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*. London: Central Europe Review, pp. 43–62 (dostupno na: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book>).
- Krstić, Igor (2000b), "Serbia's Wound Culture. Teenage killers in Milošević's Serbia: Srđan Dragojević's *Rane*", in: A. J. Horton (ed.). *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*. London: Central Europe Review, pp. 89–102 (dostupno na: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book>).
- Krulčić, Veljko (ed.) (2007), *Croatian Film 2006/2007*, Zagreb: Vedis, dostupno na: [www.film.hr/croatiancinema/.../Croatian%20Film%20Catalog.pdf](http://www.film.hr/croatiancinema/.../Croatian%20Film%20Catalog.pdf), posećeno maja 2011.
- Kuhelj, Alenka (2011), "Rise of xenophobic nationalism in Europe: A case of Slovenia", *Communist and Post-Communist Studies*, 44 (4): 271–282.
- Kuljić, Todor (2014), *Tanatopolitika*, Beograd: Čigoja štampa.
- Kuljić, T. (2011), *Sećanje na titoizam*, Beograd: Čigoja štampa.
- Kuljić, T. (2006), *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa.
- Kuljić, T. (2002), *Prevladavanje prošlosti*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Kuljić, T. (1987), *Fašizam*, Beograd: Nolit.
- Lazić, Mladen (2011), „Postsocijalistička transformacija i restratifikacija u Srbiji“, *Politička misao*, 48 (3): 123–144.
- Lazić, M. (1994), „Društveni činioci raspada Jugoslavije“, *Sociološki pregled*, XX-VIII (2): 155–166.
- Lejsi, Džoana (2005), „Društvena klasa (identifikovanje klasnih karakteristika u medijskim tekstovima)“, u: A. Brigs i P. Kobli (prir.), *Uvod u studije medija*, Beograd: Clio, str. 513–538.
- Levi, Pavle (2009), *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX vek.
- Lončarević, Faruk (2008), „Ubijanje film(om)a“, *Sarajevske sveske*, (19–20): 165–174.
- Longinović, Tomislav Z. (2005), "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema", in: *East European Cinemas*, Anikó, Imre (ed.), New York: Routledge.
- Manhajm, Karl (1978), *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit.
- Mannheim, Karl (1980), „Demokratizacija kulture“, u: *Eseji o sociologiji kulture*, Zagreb: Stvarnost, str. 181–257.
- Marijan, Davor (2008), „Sudionici i osnovne značajke rata u Hrvatskoj 1990–1991“, *Časopis za suvremenu povijest*, 40 (1): 47–64.
- Marjanović, Radovan (1976), „Sociologija filma (prikaz)“, *Kultura*, (32): 213–219.
- Marković, Vladimir (2001), „Od Ljotića dva putića: 'Novi društveni pokret' u Srbiji krajem devedesetih i slika njegove ideologije“, *Prelom*, 1 (1): 27–43.
- Marshall, Gordon (ed.) (1998), "Ideology", in: *Dictionary of Sociology*, Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 297–298.

- Marx, Karl i Friedrich Engels (1974), *Nemačka ideologija*, Beograd: Prosveta.
- Maze, Kaspar (2008), *Bezgranična zabava*, Beograd: Službeni glasnik.
- Milenković-Tatić, Ljubica (prir.) (2001), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1996–2000*, Beograd: Institut za film.
- Milić, Vojin (1993), „Nauka kao predmet savremene srpske istoriografije“, *Sociološki pregled*, XXVII (1–4): 89–134.
- Milić, V. (1978), „Sociologija saznanja između istorizma i marksizma“, u: K. Manhajm, *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit, str. IX–LXXXIX.
- Milić, Vojin (1965), *Sociološki metod*, Beograd: Nolit.
- Milosavljević, Olivera (1996), „Jugoslavija kao zabluda“, u: N. Popov (prir.), *Srpska strana rata (trauma i katarza u istorijskom pamćenju)*, Beograd: Republika.
- Milosavljević, O. (1995), „Upotreba autoriteta nauke“, *Republika*, (119–120): I–XXX.
- Milošević, Srđan (2013), „Istorijski revizionizam i društveni kontekst“, u: M. Samardžić, M. Bešlin i S. Milošević (prir.), *Politička upotreba prošlosti*, Novi Sad: AKO, str. 11–27.
- Močnik, Rastko (2003), „Balkan kao element u ideološkim mehanizmima“, u: D. Bjelić i O. Savić (ur.), *Balkan kao metafora*, Beograd: Beogradski krug.
- Moren, Edgar (1979), *Duh vremena I*, Beograd: BIGZ.
- Naumović, Slobodan (2010), „Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji“, *Godišnjak za društvenu istoriju*, XVII (1): 7–37.
- Naumović, S. (2009), *Upotreba tradicije*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, „Filip Višnjić“.
- Nazor, Ante (2007), „Riječ urednika“, u: D. Marjan, *Oluja*, Zagreb: Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata, str. 7–27.
- Nenadić, Diana (1999), „Bogorodica ili hrvatski film regresije“, *Hrvatski filmski ljetopis*, (17): 83–86.
- Nicolosi, Riccardo (2012), „Fragments of War. The Siege of Sarajevo in Bosnian Literature“, in: T. Zimmermann (ed.), *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Niče, Fridrih (1982), *O koristi i šteti istorije za život*, Beograd: Grafos.
- Obradović, Branislav (ur.) (1996), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945–1995*, Beograd: Institut za film.
- Obrenić, Dragana (2012), „Pravo glasa žena“, u: A. Zaharijević (ur.), *Neko je rekao feminizam?*, Beograd: Heinrich Böll Stiftung.
- Omon, Žak i Mišel Mari (2007), *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio.
- Omon, Žak (2006), *Estetika filma*, Beograd: Clio.
- Palavestra, Predrag (ur.) (1989), *Nova srpska književnost i kritika ideologije*, Beograd: SANU, Niš: Gradina.
- Pantić, Dragomir (1977), „Vrednosti i ideološke orijentacije društvenih slojeva“, u: M. Popović (ur.), *Društveni slojevi i društvena svest*, Beograd: Centar za sociološka istraživanja.

- Pavičić, Jurica (2011), *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Pavičić, J. (2001), „Kriza i nakon nje: hrvatski film od devedesetih do danas“, *Reč*, (61/7): 213–222.
- Pejković, Sanjin (2011), *Čiji su filmovi?*, dostupno na: <http://www.media.ba/bs/novinarstvo-tehnikiforme-novinarstvo-tehnik-i-forme/ciji-su-filmovi>, posećeno juna 2012. godine.
- Perica, Vjekoslav (2006), *Balkanski idoli I i II*, Beograd: XX vek.
- Perković, Ante (2011), *Sedma republika: pop kultura u YU raspadu*, Beograd: Službeni glasnik; Zagreb: Novi liber.
- Petrović, Tanja (2009), *A Long Way Home: Representations of the Western Balkans in Political and Media Discourses*, Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Petrunic, Ana-Marija (2005), “No Man’s Land: The Intersection of Balkan Space and Identity”, *History of Intellectual Culture*, 5 (1), dostupno na: <http://www.ucalgary.ca/hic/files/hic/apetrunic.pdf>, posećeno juna 2014. godine.
- Pešić, Vesna (1996), „Rat za nacionalne države“, u: N. Popov (prir.), *Srpska strana rata (trauma i katarza u istorijskom pamćenju)*, Beograd: Republika.
- Purvis, Trevor and Alan Hunt (1993), “Discourse, Ideology, Discourse, Ideology, Discourse, Ideology...”, *The British Journal of Sociology*, 44(3): 473–499.
- Radić, Radmila i Vukomanović Milan (2014), “Religion and Democracy in Serbia since 1989: The Case of the Serbian Orthodox Church”, in: S. P. Ramet (ed.), *Religion and Politics in Post-Socialist Central and Southeastern Europe: Challenges since 1989*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, pp. 180–211.
- Radisavljević-Čiparizović, Dragana (2002), „Religija i svakodnevni život: veza-nost ljudi za religiju i crkvu u Srbiji krajem devedesetih“, u: S. Bolčić i A. Milić (prir.), *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta.
- Radovanovik-Angjelkovska, Tamara (2014), “The Economical Reforms of The Republic of Macedonia after The Independence”, *International Journal of Business and Social Research*, 4 (7): 71–76.
- Radovic, Milja (2009), *Cinematic Representations of Nationalist-Religious Ideology in Serbian Films during the 1990s*, The University of Edinburgh (PhD Thesis).
- Ranković, Radenko St. (2012), „Novi oblici filmske produkcije u Srbiji“, *Novi filmograf*, dostupno na: <http://www.novifilmograf.com/novi-oblici-filmske-produkcije-u-srbiji/>, posećeno marta 2014.
- Ranković, R. St. (2006), Ka producentskoj kinematografiji u Srbiji“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, (8–9): 249–270.
- Ristović, Milan (1995), „Film između istorijskog izvora i tradicije“, *Godišnjak za društvenu istoriju*, II (3): 344–351.
- Rosenstone, Robert A. (1988), “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, *The American Historical Review*, 93 (5): 1173–1185.

- Sadiku, Artan (2013), „Tranzicija in extremis: slučaj Makedonije“, *Le Monde diplomatique, hrvatsko izdanje*, studeni, br. 11, dostupno na <http://lemondediplomatique.hr/tranzicija-in-extremis-slucuj-makedonije/>, posećeno oktobra 2014. godine.
- Said, Edvard (2008), *Orijentalizam*, Beograd: XX vek.
- Sekulić, Duško (2011), „Vrijednosno-ideološke orijentacije kao predznak i posljedica društvenih promjena“, *Politička misao*, 48 (3): 35–64.
- Sekulić, Nada (2013), *Skriveni rat*, Beograd: Udruženje ratnih i mirnodopskih vojnih invalida Srbije i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Simmel, Georg (2001), „Ekskurs o strancu“, u: *Kontrapunkti kulture*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Smit, Antoni (1998), *Nacionalni identitet*, Beograd: XX vek.
- Smith, Anthony (2000), „Images of the nation. Cinema, art and national identity“, in: M. Hjort and S. Mackenzie (eds.), *Cinema and Nation*, London: Routledge, pp. 45–58.
- Spasić, Ivana (2003), „Sećanje na nedavnu prošlost“, u: Z. Golubović, I. Spasić i Đ. Pavićević (ur.), *Politika i svakodnevni život*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 99–141.
- Stojanov, Dragoljub (2000), „Bosna i Hercegovina od 1995: tranzicija i rekonstrukcija privrede“, dostupno na [http://www.esiweb.org/pdf/bridges/bosnia/Sojanov\\_PogIV.pdf](http://www.esiweb.org/pdf/bridges/bosnia/Sojanov_PogIV.pdf), posećeno decembra 2015. godine.
- Storey, John (2009), *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow: Pearson.
- Strinati, Dominic (2004), *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London: Routledge.
- Sutherland, Jean-Anne & Kathryn Feltey (2013), „Introduction“, in: J. Sutherland and K. Feltey (eds.), *Cinematic Sociology: social life in film*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.
- Škrabalo, Ivo (1998), *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Šošić, Ana (2009), *Film i rat u Hrvatskoj*, Zagreb: Zapis, br. 64–65.
- Šmit, Karl (1995), „Pojam političkoga“, *Treći program*, (2): 27–82.
- Štefančić, Marcel (2008), „Ne vraćaj se istim putem!“, *Sarajevske sveske*, (19–20): 287–292.
- Taylor, Stephanie (2001), „Locating and Conducting Discourse Analytic Research“, in: M. Wetherell (et al.), *Discourse as Data. A Guide for Analysis*, London: Sage Publications, pp. 5–48.
- Therborn, Göran (1980), *The Ideology of Power and the Power of Ideology*, London: Verso Editions and NLB.
- Thompson, John B. (1984), *Studies in the Theory of Ideology*, Berkeley: University of California Press.
- Todorova, Marija (1999), *Imaginary Balkan*, Beograd: XX vek.



- Tomić, Đorđe (2011), „Od transformacije do tranzicije i nazad“, u: A. Veselinović, P. Atanacković i Ž. Klarić (ur.), *Izgubljeno u tranziciji*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Tomičić, Ladislav (2014), „Kuponska privatizacija kao pljačka stoljeća: bogatstvo zgrtali preko leđa radnika i ratnih stradalnika!“, dostupno na: <http://lupiga.com/vijesti/kuponska-privatizacija-kao-pljacka-stoljeca-bogatstvo-zgrtali-preko-ledja-radnika-i-ratnih-stradalnika>, posećeno decembra 2016. godine.
- Tompson, Mark (1995), *Proizvodnja rata (mediji u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini)*, Beograd: Medija centar, Radio B92.
- Trušovec, Gorazd (2008), „Princip žrtve: muškarac u savremenom slovenačkom filmu“, *Sarajevske sveske*, (19–20): 293–304.
- Turković, Hrvoje (2005), *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turner, Graeme (1999), *Film as social practice*, London: Routledge.
- Veler, Hans-Ulrich (2002), *Nacionalizam (istorija, forme, posledice)*, Novi Sad: Svetovi.
- Veljanovski, Rade (1996), „Zaokret elektronskih medija“, u: N. Popov (prir.), *Srpska strana rata (trauma i katarza u istorijskom pamćenju)*, Beograd: Republika, str. 610–636.
- Velikonja, Mitja (2010), *Titostalgija*, Beograd: XX vek.
- Virilio, Pol (2003), *Rat i film*, Beograd: Institut za film.
- Vlaisavljiavić, Ugo (2007), *Rat kao najveći kulturni događaj*, Sarajevo: Maunagić.
- Vojnić, Dragomir (2005), „Duboko korijenje problema koji prožimaju hrvatsko gospodarstvo i društvo“, *Ekonomija / Economics*, 12 (2): 421–440.
- Vojnov, Dimitrije (2008), „Politički aspekti savremenog srpskog filma“, *Nova srpska politička misao*, dostupno na: <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/politicki-aspekti-savremenog-srpskog-filma.html?alphabet=l>, posećeno marta 2012. godine.
- Volk, Petar (2001), *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka.
- Vučetić, Radina (2012), *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vujović, Sreten (1997), *Grad u senci rata*, Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za sociologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Vukša, Tanja i Vladimir Simović (2015), „Umesto uvoda – fragmenti za rekonstrukciju prošlosti i sadašnjosti“, u: M. Vesić, M. Baković-Jadžić, T. Vukša i V. Simović (prir.), *Bilans stanja – doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Beograd: Centar za politike emancipacije.
- Zakošek, Nenad (1999), „Legitimizacija rata: politička konstrukcija nove zbilje“, u: N. Skopljanac Brunner, A. Hodžić i B. Krištofić (prir.), *Mediji i rat*, Beograd: Argument, Centar za proučavanje tranzicije i civilnog društva, str. 159–172.
- Zvijer, Nemanja (2014), „Kulturološke refleksije ratne krize“, *Teme*, XXXVIII (1): 67–88.
- Zvijer, N. (2011), *Ideologija filmske slike*, Beograd: Filozofski fakultet.
- Zvijer, N. (2010), „Koncept neprijatelja u filmovanim ofanzivama“, *Sociološki pregled*, vol. 44, br. 3: 419–437.

- Zvijer, N. (2008), „Rani odnos Holivuda prema nemačkom fašizmu“, *Teme*, XXX-II (3): 491–508.
- Zvijer, N. (2005), „Holivudska industrija: povezanost filmske produkcije i političkog diskursa“, *Sociologija*, XLVII (1): 45–66.
- Žižek, Slavoj (2008), “The Poetry of Ethnic Cleansing”, in: *The Plague of Fantasies*, London: Verso, pp. 76–81.
- Walby, Sylvia (1990), *Theorizing Patriarchy*, Oxford: Blackwell.
- White, Hayden (1988), “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review*, 93 (5): 1193–1199.
- Wodak, Ruth & Brigitta Busch, (2004), “Approaches to Media Texts”, in: J. H. Downing (ed.). *The Sage Handbook of Media Studies*, London: Sage, pp. 105–123.



CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

791.4:316.48(497.1-89)"19"

ЗВИЈЕР, Немања, 1980–

Filmske predstave postjugoslovenskog prostora : (sociološka  
analiza ideoloških sadržaja na filmu) / Nemanja Zvijer. – 1. izd.

– Beograd : Univerzitet, Filozofski fakultet, Centar za izdavačku  
delatnost, 2018 (Beograd : Dosije studio). – 233 str. : ilustr. ; 24 cm

"Ova knjiga je deo rada na projektu 'Izazovi nove društvene  
integracije u Srbiji: koncepti i akteri' (br. 179035) ... " --> kolofon.

– Tiraž 100. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. –

Bibliografija: str. 221–233. – Summary: Film Representations of the  
Post-Yugoslav Space.

ISBN 978-86-6427-083-0

а) Филмска уметност – Друштвена криза – Земље бивше  
Југославије – 20в

COBISS.SR-ID 257896716



Svrshodnom i funkcionalnom „arhitekturom“ rukopisa, suštinski interdisciplinarno postavljenom analizom i jasnim i akribičko esejističkim stilom izlaganja; te iscrpnom listom korišćene literature, rukopis predstavlja dragocen doprinos razmatranju post (ili eks) jugoslovenske filmske produkcije kao polja upisa ideoloških nedoumica, mena i nesuglasica uključujući i latentni sadržaj koji film od eksponenta aktuelne ideologije pretvara u latentni kontrahegemoni narativ.

Prof. dr Nevena Daković (iz recenzije)

Ovakva sociološka uporedna analiza ideoloških sadržaja filmske produkcije u zemljama nastalim na postjugoslovenskom prostoru do sada nije učinjena. U tom smislu je ovaj rukopis, sa stanovišta sociologije kulture, veoma značajan. Ovo istraživanje otvara važan smer u analizi ideoloških pretpostavki kulturne i umetničke prakse, u ovom slučaju, filmske produkcije. U okviru ideološkog diskursa se dovode u vezu konkretni aspekti disolucije Jugoslavije (ideologija, trauma, rat...) sa filmskim stvaralaštvom. Neposredni doprinos rukopisa je u tome što ukazuje na specifičnost relacije umetnička (filmska) dela – ideologija na specifičnom (postjugoslovenskom) kulturno-istorijsko-političkom polju.

Prof. dr Đokica Jovanović (iz recenzije)

Doprinos ovog rukopisa mogao bi se ogledati u širenju opsega proučavanja domaće sociološke nauke na one društvene i kulturne fenomene koji nisu toliko često u fokusu socioloških istraživanja. Osim toga, doprinos bi se mogao ogledati i u proširivanju istraživačkog polja sociologije kulture, kao posebne sociološke discipline, kao i u „postavljanju temelja“ za sociologiju filma, kao specifične poddiscipline sociologije kulture.

Prof. dr Rada Drezgić (iz recenzije)

