

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Nemanja M. Zvijer

**IDEOLOŠKI SADRŽAJI U
IGRANOJ FILMSKOJ PRODUKCIJI NA
POSTJUGOSLOVENSKOM PROSTORU**

doktorska disertacija

Beograd, 2015.

Mentor:

prof. dr Đokica Jovanović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Članovi komisije:

prof. dr Ivana Spasić
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

doc. dr Jovo Bakić
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

dr Branimir Stojković,
redovni profesor Fakulteta političkih nauka u penziji
Univerzitet u Beogradu

Datum odbrane:

IDEOLOŠKI SADRŽAJI U IGRANOJ FILMSKOJ PRODUKCIJI NA POSTJUGOSLOVENSKOM PROSTORU

REZIME: Doktorska disertacija će se baviti sociološkom analizom filmova nastalih u državama nakon raspada socijalističke Jugoslavije. Konkretnije rečeno, predmet analize biće ideološki sadržaji u filmovima koji su realizovani tokom devedesetih godina XX veka. Ograničavanje na pomenuti vremenski period urađeno je prevashodno zbog njegovih društveno-političkih specifičnosti. Što se tiče izbora igranih filmova koji ulaze u analizu u obzir su uzeta ona ostvarenja koja su postigla određeni uspeh ili su pak izazvala određene polemike ili kontroverze ideološke odnosno političke prirode. Osnovni cilj doktorske disertacije jeste da pokaže na koji način film, kao veoma važan segment popularne kulture, konstruiše i reprodukuje osnovne ideološke matrice društvenog sistema u kome je nastao. Ovim putem se u jednom širem pogledu želi pokazati međuzavisnost određenog društvenog konteksta i popularne kulture koja se razvija u njegovim okvirima. U tom smislu, najpre će se ocrtati teorijski okvir u kom će se kroz dva komplementarna kritička pristupa ideologiji odrediti ovaj fenomen, da bi se zatim pojam ideologije povezao sa popularnom kulturom (kao jednim od kanala njene reprodukcije), a preko nje dalje i sa filmom. Nakon ovog, ukratko će se opisati glavne osobenosti postjugoslovenskog prostora sa posebnim akcentom na procese društvene transformacije, pri čemu će se ujedno nešto reći i o samom raspadu Jugoslavije. Centralni deo rada koji sledi podeljen je na četiri dela, gde se u prvom analiziraju načini filmske konceptualizacije dominantnih društvenih diskursa (nacionalizma, pre svega, ali i njegovih „derivata“), da bi se zatim pažnja usmerila na (re)konstrukciju prošlosti u filmovima. Posle toga će se razmotriti filmska slika rata, a na kraju će biti reči i o strukturnim osobenostima filmske produkcije sa posebnim akcentom na njihovu povezanost sa političkim i ekonomskim podsistemom. Svi navedeni nivoi analize posmatraće se kroz ideološku prizmu, odnosno oni će pomoći u detektovanju načina na koji su se ključni ideološki sadržaji reprodukovali putem filmske slike. Istovremeno, na ovaj način će se pokazati i kako je dominantan ideološki obrazac uticao na samu popularnu kulturu i preko nje posredno oblikovao filmski medij.

KLJUČNE REČI: film, ideologija, postjugoslovenski prostor, nacionalizam, prošlost, rat.

NAUČNA OBLAST: Sociologija

UŽA NAUČNA OBLAST: Sociologija kulture

IDEOLOGICAL CONTENTS IN FEATURE FILMS PRODUCTION ON POST-YUGOSLAV SPACE

SUMMARY: This doctoral thesis will deal with the sociological analysis of films produced in the states after the collapse of socialist Yugoslavia. More specifically, the subject of analysis will be the ideological content 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 it will be taken only those which have achieved some success or they caused some controversy or controversies ideological or political nature. The main objective of the doctoral thesis is to demonstrate how the movie as a very important segment of popular culture, constructs and reproduces the basic ideological matrix of the social system in which they produced. Generally speaking we want to show the interdependence of certain social context and popular culture that develops in its own terms. In this regard, the first we will sketch out the theoretical framework through the two complementary critical approaches to ideology in order to define this phenomenon, and then the ideology will be connected with popular culture (as one of the channels of its reproduction), and through it with the film itself. After this, we will briefly describe the main characteristics of the post-Yugoslav space with special emphasis on processes of social transformation, and then something will be said about the disintegration of Yugoslavia. The central part of the work that follows is divided into four sections. The first section analyzes the ways of film conceptualization of the dominant social discourses (nationalism, primarily, but also its „derivatives“). In the second section attention is focused on the (re)construction of the past in movies. After that it will be consider the film image of the war, and the end of the work will be dedicated to the structural peculiarities of film production with special emphasis on its relationship with political and economic subsystem. All these levels of analysis will be considered through an ideological prism, and they it will help in detecting the ways in which the key ideological content reproduced through the film image. At the same time, in this way it will show how the dominant ideological paradigm influenced the popular culture and through it indirectly shaped the film medium.

KEYWORDS: movie, ideology, post-Yugoslav space, nationalism, history, war.

SCIENTIFIC FIELD: Sociology

SCIENTIFIC SUBFIELD: Sociology of Culture

SADRŽAJ

I Uvod ... 6

II Ideologija, popularna kultura i film (teorijsko-interpretativni okvir istraživanja) ... 9

1. Osnovna pojmovna diferencijacija ... 9
2. Ideologija između kritičke analize diskursa i kritike ideologije ... 11
3. Ideologija u okvirima popularne kulture ... 25
 - 3.1 Masovna i popularna kultura (terminološke nedoumice) ... 25
 - 3.2 Ideologija i popularna kultura ... 33
4. Film kao ideološko polje popularne kulture ... 47
5. Osnovne hipoteze ... 53
6. Metodološke smernice ... 54

III Osobnosti postjugoslovenskog prostora (društveno-istorijski kontekst analize) ... 58

IV Ideološki sadržaji u filmskoj perspektivi ... 68

1. Filmska slika postjugoslovenskih društava ... 69
 - 1.1 Nacionalizam ... 69
 - 1.1.1 Etnički Drugi ... 94
 - 1.2 Desekularizacija ... 100
 - 1.3 Provincijalizam ... 106
 - 1.4 Patrijarhalizam i rodna (ne)ravnopravnost ... 113
 - 1.5 Ideološki sadržaji i društveni diskursi na filmu ... 118
2. Filmski tretman prošlosti ... 124
 - 2.1 Nova vs. stara Prošlost ... 124
 - 2.2 Re-neo-pseudo-tradicionalizam ... 129
 - 2.3 Filmska konstrukcija prošlosti na postjugoslovenskom prostoru ... 132
 - 2.4 Ideološko oblikovanje filmske prošlosti ... 144
3. Slika rata na filmu ... 147
 - 3.1 Filmska slika rata na postjugoslovenskom prostoru ... 149

3.1.1 Slučaj Slovenije ...	154
3.1.2 Slučaj Hrvatske ...	158
3.1.3 Slučaj Bosne i Hercegovine ...	171
3.1.4 Slučaj Srbije ...	182
3.2 Ideološki sadržaji u postjugoslovenskim filmovima o ratu ...	210
4. Strukturna analiza filmske produkcije ...	218
V Zaključna razmatranja ...	243
VI Izvori i literatura ...	246
1. Filmografija ...	246
2. Bibliografija ...	247

I

UVOD

Predmet doktorske disertacije biće sociološka analiza igranih filmova sa područja socijalističke Jugoslavije. Konkretnije rečeno, analiziraće se ideološki sadržaji u onim filmovima 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 onim ostvarenjima koja su ostvarila 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.¹ 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, pa su zbog toga i manje zastupljeni u ukupnom uzorku.

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

¹ 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). Sa 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 Daniel Gulding (D. Goulding) navodi svega 3, odnosno 2 značajna ostvarenja (Goulding, 1999: 201, 203-204).

Srđana Dragojvića, *Balkanska pravila* (1997) Darka Bajića, *Bure Baruta* (1998) Gorana Paskaljevića, *Nož* (1999) Miroslava Lekića, *Nebeska udica* (2000) Ljubiše Samardžića.

Sličan način odabira primenjen je i u slučaju hrvatskih filmova, gde su se takođe sledili 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 izabarani su *Krhotine – kronika jednog nestajanja* (1991) i *Crvena prašina* (1999) Zrinka Ogreste, *Vrijeme za...* (1993)² 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, *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 *Outsider* (1997) Andreja Košaka i *U leri* (*V leri*, 1999) Janeza Burgera, a makedonsku filmovi *Pre kiše* (*Пред дождом*, 1994) Milča Mančevskog i *Gipsy Magic* (1997) Stoleta Popova.

U skladu sa formulisanim predmetom, postavljeni su i sledeći ciljevi. Opšti cilj doktorske disertacije će se sastojati u pokušaju određenja referentnog okvira za objašnjenje načina na koje sadržaji u popularnoj kulturi (a film je svakako njen 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 samu 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 deskriptivan, a odnosiće se na precizan opis izabranih filmova u svrhu analize načina na koje su dominantni ideološki diskursi transponovani na filmsku sliku.

Drugi konkretan cilj bi se mogao odrediti kao eksplikativan, i kao takav odnosiće se na analiziranje na koji način su izabrani filmovi bili vezani za društveni kontekst u kome su nastali, i kako je taj društveni kontekst (odnosno različite vanfilmske tendencije u njegovim okvirima)

² Na prvi pogled, ovaj film se ne uklapa u kriterijume izbora jer nije ostvario nikakav značajniji uspeh, a uz to je bio u potpunosti anatemisan od strane struke (Pavičić, 2011: 108-109; Škrabalo, 1998: 481; Šošić, 2009: 14-15). Ipak, uzet je u razmatranje prevashodno zbog toga što je to bilo prvo ostvarenje sa ratnom tematikom koje se pojavilo u Hrvatskoj, i koje je uz to ostvarilo solidnu gledanost od preko 60.000 gledalaca (Pavičić, 2011: 108).

uticao na produkciju filmova. Na ovaj način, uspostavlja se veza između dva cilja, jer će se sa jedne strane posmatrati filmska slika i konstrukcije koje je gradila, dok će se sa druge strane osvetliti uloga koju je u tom procesu igrao centralni ideološki obrazac i preovlađujući sistem vrednosti. Dakle, tragaće se i za onim društvenim faktorima koji su uticali na njihovu produkciju.

II

IDEOLOGIJA, POPULARNA KULTURA I FILM (teorijsko-interpretativni okvir istraživanja)

1. Osnovna pojmovna diferencijacija

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. Dina Jordanova (D. Iordanova) naglašava da je raspad Jugoslavije bio veliki događaj koji nije obeležio samo politički život, već je takođe bio vodeća tema filmskog interesovanja za balkanski region (Iordanova, 2001). Na određeni 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 60-tak godina kasnije, kada je sporazumom njenih tadašnjih članica, Srbije i Crne Gore, nestala Savezna republika Jugoslavija (umesto koje je formirana Državna zajednica Srbija i Crne Gora). Ove istorijske činjenice, osim što upućuju na nestalnost državnih tvorevina na tom području,³ u određenom smislu govore i o „opterećenosti“ samog područja tzv. jugoslovenskim nasleđem. Ovo poslednje se ogledalo kako

³ Erik Hobsbom navodi da je pre nepunih stotinu godina na prostoru od Urala do Trsta postojalo samo 6 od današnje 23 države (cit. pr. Kuljić, 2006: 190).

u dugotrajnom prisustvu ove ideje,⁴ tako i u činjenici da se u određenim istorijskim periodima od nje istovremeno želelo pobeći, ili se ona u izvesnom smislu želela monopolizovati.⁵

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, pa bi samim tim korišćenje ovog termina podrazumevalo da se za predmet proučavanja uzme gotovo čitava istočna Evropa. Sa druge strane, termin *balkanski* ima dugu istoriju opterećenosti stereotipima i predrasudama na šta su, između ostalih, posebno ukazale Marija Todorova (Todorova, 2006) i Milica Bakić-Hejden (Bakić-Hayden, 2006). Ovo stereotipiziranje nije bilo uvek negativno, već je imalo i pozitivan karakter na šta upućuje etnolog Ivan Čolović pokazujući postojanje različitih romantičarskih predstava Balkana, uz šta je obično išla i izvesna idealizaciju samog prostora sa dodavanjem određene doze egzotike (Čolović, 2010).

Osim stereotipima (bilo pozitivnim ili negativnim), termin *balkanski* je u znatnoj meri podložan i ideološko-političkoj instrumentalizaciji. Tako slovenački sociolog Rastko Močnik *balkanizam* vidi kao jednu ideologiju dominacije u smislu da „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

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 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 promene, promenila ime u Kraljevina Jugoslavija. Ipak, ne bi trebalo gubiti iz vida da u politička ideja jugoslovenstva nije bila homogena kako ni u monarhističkim okvirima (Bakić, 2004), tako ni u državno-socijalističkom 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 se politička rukovodstva Slovenije i Hrvatske želela što više distancirati od jugoslovenske prošlosti, dok su ona u Srbiji tu prošlost u određenoj meri želela prisvojiti, predstavljajući sebe kao svojevrstne nastavljače prethodnog poretka. Međutim, treba imati u vidu da je prvi secesionistički akt u socijalističkoj Jugoslaviji učinila Srbija svojim ustavom iz 1990. godine, kojim su pruzeta važna ovlašćenja tada još važećeg saveznog ustava, čime su „prava i dužnosti Srbije u Jugoslaviji (...) definisane republičkim ustavom, a ne proizilaze iz saveznog, pa, u skladu sa tim, neće biti ni poštovane odluke federacije ako nisu u skladu sa republičkim ustavom“ (Jovanović, 2012: 321).

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

2. Ideologija između kritičke analize diskursa i kritike ideologije

Stereotipi su, dakle, neraskldivo povezani sa samom ideologijom, čineći u tom pogledu njen veoma bitan sastojak. Određenu ideologiju tako karakterišu specifični stereotipi, što znači da se sa promenom ideološke paradigme ujedno menjaju i dominantni stereotipi. Na jednom mestu se s pravom primećuje da analiza stereotipa jeste nezamenljiva kopča između analize diskursa i analize odnosno kritike ideologija zato što stereotipi predstavljaju najverovatnije najvažnije gradivne elemente određenih diskursa i okvira (Bakić, 2011: 110).⁶

Treba reći da je sama analiza diskursa 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, jer se pojedini analitičari diskursa bave 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.⁷ Jedna od takvih formi jeste i film, pa u tom smislu, analiza diskursa može biti više nego korisna u tumačenju filmskih stereotipa jer „diskurs izražava i reprodukuje osnovne socijalne reprezentacije Drugih u društvenom i političkom kontekstu“ (van Dijk, 2001: 361).

⁶ Za šire razmatranje o stereotipima i predrasudama kao kulturnim tvorevinama videti u Jovanović, 2012: 203-214.

⁷ 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 koji 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.

Osim proučavanja stereotipa, kao tačka preplitanja analize diskursa i kritike ideologije može se uzeti i usredsređenost na društveni kontekst. Zbog toga je važno naglasiti da 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 eventulanim manjim povratim dejstvom“ (Milić, 1978: XX). Premda je, dakle, klasična kritika ideologije često i prenaglašavala značaj društvenog konteksta i njegov uticaj sagledavala jednosmerno, ostaje je činjenica da taj uticaj nikad nije zanemarivan. Slično tome, i kod analize diskursa se pažnja poklanja 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 okuženje – porodicu, školu, firmu ili političku partiju; ili na čitav politički sistem ili istorijsko doba“ (Kolsto, 2008: 27).

Značaj konteksta se posebno 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 stukture 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 emancipatorni saznajni interes⁸ (Fairclough, 2001: 230). Ovo zapravo znači da je KAD usmerena na

⁸ Koncept emancipatornog sazajnog interesa preuzet je od Jirgena Habermasa, i načelno proizilazi iz njegove podele ljudskog delanja na instrumentalno („odgovara prinudi 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-analitička nauka, dok je komunikativnom svojstvena hermeneutika, pri tom „njih obe vode *saznajni interesi*, koj su ukorenjeni u životnim povezanostima komunikativnog i instrumentalnog delanja“, gde „...*interes koji vodi saznanje duhovnih*

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 „dikurzivne 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 zaodnuti određenom ideologijom koja ih može legitimisati, u centru su pažnje KAD. Naravno, primarni cilj je njihovo razotkrivanje, što je ujedno osnovni zadatak i kritike ideologije. Može se onda postaviti pitanje koja bi bila sustinska razlika između KAD 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 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 ljudi koji moć poseduju. Na ovaj način jezik označava moć, izražava moć ali isto tako može da moć dovede 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.⁹

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

nauka nazivano 'praktičnim'. Od tehničkog sazajnog interesa on se razlikuje time što nije usmeren na shvatanje objektivisane stvarnosti, nego na očuvanje intesubjektivnosti 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 kao takvo“, 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).

⁹ 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 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 razlikovne 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).

etnički, rodni, rasni, religijski ili klasni. Kritika ideologije, sa druge strane, možda nije toliko preokupirana sa moći i dominacijom, koliko je usmerena na razotkrivanje interesa koji stoje iza određene ideologije (čini se da je pitanje interesa kod KAD potisnuto od strane priče o nejednakostima i diskriminaciji kao posledici nejednake raspodele moći). Karl Manhajm (K. Mannheim), za koga se može reći da je postavio osnove ideološkokritičkog pristupa, smatra da učenje o ideologiji, što je zapravo njegov naziv za kritiku ideologije „stavlja sebi u zadatak da razobličava manje ili više svesne laži i prikrivanja 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 prikrivanja 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 prikriva (Manhajm, 1978: 260).

Međutim, prilikom detaljnijeg određivanja same ideologije ovaj bitan momenat koji se odnosi na prikrivanje 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 ideologije, koji je zapravo ideologija u pravom smislu te reči, interes kao užii pojam¹⁰ zamenjuje se pogledom na stvari odnosno aspektom. Malo uprošćenije rečeno, ideologija bi podrazumevala jednu totalnu strukturu svesti koja određuje celokupan pogled na svet.

¹⁰ 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.

Ovakvo sveobuhvatno određenje ideologije Manhajm konkretizuje u opštoj formi totalnog pojma koji po njemu podrazumeva da se sva stanovišta (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,¹¹ jer ako se striktno prati ova teorijska linija proizilazi da je zapravo sve ideologija. Verovatno i sam svestan toga, Manhajm je opšti i totalni 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.¹² Dakle, Manhajmovo određenje 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 prostorno-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.

S obzirom na to da Manhajmova kritika ideologije uvodi 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,¹³ u jednom od svojih ključnih delâ napisanog zajedno sa Fridrihom Engelsom, *Nemačkoj ideologiji*, pod njom podrazumeva tzv. „vladajuće misli“, odnosno „(m)isli vladajuće klase su u svakoj eposi vladajuće misli, tj. klasa koja predstavlja vladajuću *materijalnu* silu društva je ujedno i njegova

¹¹ Manhajm takođe smatra da opisano određenje ideologije vodi relativizmu, ali se po njemu taj relativizam odnosi na, uslovno rečeno, zastarelost teorije, odnosno na nesaglasnost „između novog uočavanja faktičke strukture mišljenja i sazajne teorije koja još ne može da preradi to uočavanje“ (Manhajm, 1978: 79).

¹² Slično ovome, u nešto savremenijim razmatranjima ideologije navodi se da postoje dva suprotna načina njenog sagledavanja, gde se sa 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 sa druge viđena kao kritička i povezana sa procesom održavanja asimetričnih odnosa moći, tj. sa 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 sa nekom vrstom iskrivljene misli (cit. pr. Purvis, Hunt, 1993: 477).

¹³ 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 ili pod jakim uticajem marksizma (Marshall, 1998). Ovaj uticaj, naravno, ne mora biti neposredan, već se može ogledati i u pokušaju „bega“ od marksističke dominacije u okviru ove problematike. U pomenutom rečniku se takođe daje objašnjenje ideologije koje se u velikoj meri oslanja upravo na Marksova razmatranja.

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 kao ih Marks naziva „aktivni ideolozi“, čiji je jedan od glavnih zadataka stvaranje koncepcija koje hrane iluzije te klase o samoj sebi. Jedna od takvih koncepcija, koja nije usmerena samo ka pripadnicima vladajuće klase, već možda pre ka onim klasama nad kojima se vlada, jeste i 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.¹⁴ Čitav ovaj proces je podređen jednom krutom klasnom determinizmu jer je interes, kao jedan od važnijih činilaca ideologije, pre svega klasni interes,¹⁵ pri čemu Marks navodi da „klasa se 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).¹⁶

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 ovim ključnim tačkama.¹⁷

¹⁴ Na kompleksnost pojma lažne svesti u Marksovoj koncepciji ideologije ukazuju i pojedini uvidi prema kojima je moguće razlikovati pet ključnih obeležja ili funkcija ideološkog diskursa koje osim lažne svesti obuhvataju i krivu, tačnu, osamostaljenu i negativnu svest (šire o tome u Belančić, 1989: 20-53).

¹⁵ 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 ovapočen 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).

¹⁶ Na ovom mestu nije bio cilj dati jedno sveobuhvatno i dosledno viđenje marksističkog koncepta ideologije, već se samo želela skrenuti pažnja na neke, po skromnom mišljenju autora, ključne osobenosti tog koncepta. Inače, Marksovo sagledavanje ideologije bilo je predmet razmatranja mnogobrojnih studija (kako marksističkih tako i nemarksističkih autora), a jedan, dosta koncizan uvid u tu problematiku može se pronaći i u Jukić, 1989.

¹⁷ Treba napomenuti da su pojedini teoretičari marksističku koncepciju ideologije uglavnom 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

Jedan od takvih je i Manhajm koji teži da svoj teorijski koncept oslobodi marksističkog balasta tako što usložnjava pojam ideologije i ne svodi ga 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).¹⁸ 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 (pa donekle i kritike ideologije) težio da se izvuče iz krutih 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 isključivih marksističkih primesa. Jedna od takvih je i, uslovno rečemo, 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.¹⁹

Može se pretpostaviti da je ne favorizovanje klasne perspektive kod KAD 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 radikalnijim autorima koji zagovaraju tezu o nestanku klasa ističu se Pakulski i

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).

¹⁸ Arnold Hauzer (A. Hauser) takođe smatra da „ideologija nije samo zabluda, prikrivanje ili krivotvorenje, nego u isti mah i zahtjev, izraz neke težnje, htijenja i nastojanja koji odabire oblik prividno objektivnih, bestrasnih izjava“ (Hauser, 1977: 44).

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. Imajući ovo u vidu, ali i sličnosti koje su već pomenute, čini se da ne bi bilo prejako reći da je Manhajm jedna vrsta preteče KAD, 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). Iako je većina navedenih autora marksističke provenijencije, jasno se naglašava da je Fuko, kao centralna figura, bio direktno protiv marksizma i teorije ideologije proizašle iz tog okvira. Prema pojedinim mišljenjima, Fukoov glavni argument protiv klasične marksističke teorije ideologije odnosio se na redukovanje svih odnosa između znanja i moći (inače, jedne od ključnih stvari u Fukoovom teorijskom opusu) na pitanje klase i klasnog interesa i sa njima povezanog ekonomskog tj. klasnog redukcionizma, kao i na samoproklamovani monopol marksističke nauke nad istinom (cit. pr. Hall, 1997: 48). Na ovaj način KAD se u izvesnoj meri ograđuje i od klasičnog marksizma kao takvog.

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 koja 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, i zaista, kako kažu neki, usko povezane s klasnom i ekonomskom dominacijom“ (Kelner, 2004: 98).²⁰

Za razliku od toga Fredrik Džejmsom (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 se odnosi na buržoizaciju radnika, tj. na transformaciju buržoazije i radnika u potrošače (Jameson, 1977: 843-844). Ovom drugom eksplanatornom linijom kreću se 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 (Lejssi, 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 bloka. Ovo je 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

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

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 preobrtila 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 (pri tom, i sam karakter tog društva u najvećoj meri nije bio podesan za analitički aparat marksističke teorije). Kada se, zajedno sa evropskim socijalizmom i Jugoslavija urušila, a levičarski svetonazor izgubio na popularnosti i prijemčivosti, Marks i njegovo učenje su u potpunosti detronizovani.²¹ To je dalje uslovio 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 sam 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, sama 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.

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). Isto tako, odbojnost prema marksističkoj kritici ideologije proizilazila je i iz njenog sagledavanja kao inherentno ideologizovane, pa se samim tim smatrala kao nedovoljno podesna za kritiku drugih ideoloških stanovišta (Manhajm je to pokušao u prevaziđe u okviru svog opšteg i totalnog pojma ideologije tako što je naglašavao da se i sopstveno stanovište mora smatrati ideološkim).

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).

Izvestan otklon od marksističke kritike ideologije može se 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 Tomson (John B. Thompson) u svom pokušaju da konceptualizuje pojam ideologije i poveže ga sa analizom diskursa najpre kreće od Gidensove teorije strukturacije praveći razliku između tri nivoa apstrakcije koji se odnose na akciju, društvene institucije i društvene strukture. Između ova tri nivoa razvijaju se odnosi moći,²² 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 po kom osnovu se to isključenje sprovodi (Thompson, 1984: 130). Pri tom 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 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 Tomsonu, pre svega podrazumeva proučavanje načina na koje značenje (i označavanje) služe 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.²³ Tri su

²² 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).

²³ Osim ovoga, simbolička dominacija je, prema Burdijeu, često nesvesna, u smislu da je ne možemo tako lako opaziti usled karakteristika habitusa u okviru kojih smo se formirali. Burdije tako 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,

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

Analiza diskursa, odnosno KAD, koncept ideologije vezuje pre svega za odnose dominacije. To je centralna kategorija na koju se dalje nastavljaju ostali „sastojci“ od kojih je posebno važan jezik kao osnovni kanal ispoljavanja i održavanja tih odnosa, kroz koji se ujedno ti odnosi 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 Tomson 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, zaslužuje mnogo više pažnje, posebno kada se ima u vidu stupanj njihovog razvoja, kao i globalna umreženost. 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. Zbog svoje specifične prirode, sadržaj koji prenose ne mora biti uvek očigledan, ali je svakako dinamičan i živopisan pa samim tim i prijemčiviji i lakši za usvajanje.²⁴ Osim toga, audio-vizuelna ravan masovnih medija daje izuzetno velike mogućnosti različitih manipulacija značenjem, čijom analizom se dalje može utvrditi prisustvo određenih ideoloških orijentacija.

Isto tako, 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 submisivnom 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

aktiviranjem dispozicija koje su doduše nesumnjivo proizvod društvenih determinizama, ali se ujedno uspostavljaju izvan domene svijesti i izvan prisile“ (Bourdieu, 1992: 32). Zbog toga je teško razviti otpor simboličkoj dominaciji, čini se znatno teže nego, npr. fizičkoj.

²⁴ Jedan od brojnih primera za ovo bi mogle biti igrano-dokumentarne rekonstrukcije različitih događaja iz prošlosti (za koje postoje i specijalizovani televizijski kanali) koje su sa jedne strane u svojoj vizuelnoj ravni sugestivne i dinamične što im obezbeđuje njihova igrana struktura, dok se sa druge predstavljaju kao objektivne jer insistiraju na dokumentarnom karakteru. Iako su ovakvi kulturni produkti vrlo često implicitno ideološki obojeni, to nikako ne utiče na njihov izrazito persuazivan karakter (koji je znatno izraženiji od, recimo, pisanih, narativa).

značenjsku mrežu uvek sagledavati kao ideologiju? Iz ovoga proizilazi i još jedna nedomunica koja se odnosi na odbacivanje koncepta iskrivljenje, odnosno lažne svesti. Bez želje za dubljim zalaganjem 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 je samo imati u vidu prethodno određenje ideologije koje u centar stavlja odnose dominacije, gde bi prikazivanje tih odnosa (nezavisno od toga po kom osnovu se uspostavljaju) kao nečeg prirodnog i uobičajenog u suštini predstavljalo izvesno iskrivljavanje. Isto se odnosi i na pokušaj njihove legitimacije ili prikrivanja.²⁵

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 „zamagljivanje, skrivanje, prikrivanje“ 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 prikrivanje, odnosno iskrivljavanje zapravo podrazumeva njihova jednostrana, parcijalna i samim tim neadekvatna objašnjenja. Nije, dakle, u pitanju distinkcija između lažnog i stvarnog već između parcijalnog i adekvatnog ili jednostranog i pažljivo diferenciranog (Hall, 2005: 38).²⁶ Ova distinkcija se kreira preko jezika koji je, po Holu, medium *par excellence* kroz koji stvari mogu biti predstavljene i samim tim medijum u kojem je ideologija generisana i transformisana i u kome isti društveni odnos može biti različito predstavljen 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*).

²⁵ Problem iskrivljavanja još je evidentniji kada se ima u vidu istorijska ravan. Prošlost je uvek podložna različitim reinterpretacijama i revizijama iza kojih najčešće stoje interesi nosilaca političke moći, koji samim tim ujedno imaju i monopol na ponovno osmišljavanje prošlih zbivanja. U tom smislu, rekonstruisana prošlost može osiguravati kontinuitet sa prethodnim vremenom, može se upotrebljavati za legitimizaciju tekućeg stanja i delanja, ali isto tako može postavljati i smernice za neka buduća kretanja. Može se stoga reći da ideološkokritički pristup naglašava plansku državnu instrumentalizaciju prošlosti, iza koje stoje političke elite i čiji je glavni cilj zaštita interesa vlasti (Kuljić, 2006: 142).

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 ustvari interesi celog društva.

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 organizovan je sa drugim znacima u sistem koji je sposoban da prenosi i izražava značenje (Hall, 1997: 17-19). Sistemi predstavljanja koji se odnose 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, 1997: 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.

Slično viđenje ideologije, ali u znatno neutralnim obliku daje i Endru Hejvud, koji najpre naglašava da je „neophodno da sveobuhvatna definicija 'ideologije' (ona koja se može primeniti na sve političke tradicije) bude neutralna: iz nje mora da se odbaci shvatanje da su ideologije

'dobre' ili 'loše', istinite ili lažne, oslobađajuće ili tlačiteljske. To je vrednost modernog značenja pojma u društvenim naukama, po kojem je ideologija vrednosni sistem usmeren na akciju, međusobno povezan skup ideja koji na neki način usmerava ili inspiriše političko delovanje“ (Hejvud, 2004: 86). Uprkos težnji ka sveobuhvatnosti, Hejvudova definicija ipak ima izražen partikularni karakter pošto ideologiju svodu pre svega na sredstvo za mobilizaciju. Akcioni, odnosno delatni momenat u koncepciji ideologije je svakako bitan, ali se čini da se ideologija ne može svesti samo na to. Isto tako, neutralnost na kojoj Hejvud insistira u znatnoj meri smanjuje eksplanatorni potencijal takvog koncepta ideologije.

Na jednom drugom mestu isti autor daje za nijansu revidiranije viđenje ideologije koje, osim prethodno navedenog, političko delovanje sagledava „bez obzira na to kakav je cilj tog delovanja – da očuva, modifikuje ili sruši postojeći sistem vlasti. Stoga 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). Ovakav koncept ideologije u velikoj meri nadoknađuje nedostatke prethodnog, ali istovremeno dolazi u koliziju sa autorovom namerom da dâ „sveobuhvatnu“ i „neutralnu“ definiciju ideologije izbacujući dihotomije dobro/loše ili istinito/lažno. Činjenicu da u definisanju ideologije pomenute dihotomije u određenoj formi moraju postojati posredno pokazuje i autorova sintagma „pogleda na svet“, jer upravo je *prikaz* postojećeg poretka saobražen interesima nosilaca određene ideologije i kao takav može biti manje ili više dobar/loš odnosno istinit/lažan.

Imajući rečeno na umu, ideologija bi se u najširem smislu možda mogla shvatiti i kao koherentan sistem ideja, načela i vrednosti određene društvene grupacije (bez obzira da li je na vlasti ili ne) kojim se pravda (ili teži prevazići) njen društveni položaj i kojom se ujedno racionalizuju, naturalizuju (pokazuju kao prirodni i podrazumevajući) i univerzalizuju (predstavljaju kao opšti) njeni političko-ekonomski ciljevi, težnje i interesi.

Jedan od osnovnih kanala reprodukcije (pa i produkcije) ovako shvaćenog pojma ideologije jeste kultura. 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 Antonjima Kłoskowska (A. 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 (za koju, inače, pomenuta autorka kaže da je neposredni predmet istraživanja sociologije 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 (Kloskowska, 2001: 111).

3. Ideologija u okvirima popularne kulture

Povezanost ideologije i kulture posebno se naglašava u teorijskim pristupima koji se bave popularnom kulturom. Džon Stori (John Storey), profesor Univerziteta u Sanderlendu, tako, na samom početku svoje studije *Cultural Theory and Popular Culture* naglašava da je ideologija ključni koncept u proučavanju popularne kulture (Storey, 2009). Isto tako, i Dominik Strinati (D. 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). Moglo bi se stoga reći da je pitanje ideologije svojevrsna *differentia specifica* u odnosu na one koncepte koji se bave masovnom kulturom, kao fenomenom sličnim popularnoj kulturi.

3.1 Masovna i popularna kultura (terminološke nedoumice)

Ova dva pojmovno-teorijska koncepta vrlo često se nediferencirano koriste za objašnjavanje savremene kulturne. Tako se, na primer, popularna kultura ponekad definiše kao masovna čime se želi naglasiti kako je ona (po ugledu na masovnu) beznadežno komercijalna, masovno proizvedena za nediskriminativnu masovnu i pasivnu potrošnju, i koja je kao takva jedna vrsta američkog izvoznog proizvoda (Storey, 2009: 8). Sa druge strane, postoje mišljenja i da se masovna kultura zapravo odnosi na popularnu kulturu koja je proizvedena industrijskim tehnikama masovne proizvodnje i kao takva namenjena prodaji masovnoj publici potrošača, što dalje ukazuje na to da teorija o masovnoj kulturi može biti shvaćena kao odgovor na industrijalizaciju i komercijalizaciju popularne kulture posebno izraženu tokom 1920-tih i 1930-tih godina (Strinati, 2004: 10). Određenje masovne kulture kao popularne i popularne kao

masovne ne deluje najpreciznije, pošto se mešaju različite teorijske kategorije, ali to je praksa kojom se rukovode mnogi teoretičari koji se bave pomenutom problematikom. Nemački sociolog Kaspar Maze (K. Maase) u jednoj od svojih studija takođe pojmove masovne i popularne kulture koristi naizmenično, ali kao sinonime, ne praveći razliku između njih (Maze, 2008). Iako se prevashodno bavi pojavom i razvojem masovne kulture, on na jednom mestu uzgredno napominje da će se „pojmom 'popularan' označavati široka popularnost u svim slojevima“ (Maze, 2008: 16). Premda može zvučati tautološki, ovo, u principu, i jeste jedna od osobenosti popularne kulture, jer određeni muzički, filmski, stripovski i slični sadržaji ne samo da svojom popularnošću mogu razbijati slojne barijere, već i kontinentalne. Zbog toga pojedine definicije naglašavaju upravo to kako je popularna kultura preferirana i omiljena od strane velikog broja ljudi, što samim tim uključuje kvantitativnu dimenziju na kojoj se ustvari zasniva njena popularnost (Storey, 2009: 5-6).

Ipak, ako se u razmatranju popularne kulture samo na ovome zadrži, onda se donekle gube iz vida razlike u odnosu na masovnu kulturu, jer je i njena ključna karakteristika velika rasprostranjenost u gotovo svim slojevima stanovništva. Isto tako, mnoge osobenosti koje važe za masovnu kulturu mogu biti karakteristika i popularne kulture. Antonjima Kloskovska navodi da se masovna kultura odnosi na „pojave savremenog prenošenja identičnih ili analognih sadržaja koji teku iz malobrojnih izvora ka velikim masama primalaca kao i na jednoobrazne forme zabavne, zabavljačke delatnosti velikih masa ljudi“ (Kloskovska, 1985: 102). U ovom smislu, razvoj masovne kulture i prenošenje njenih sadržaja prvenstveno zavisi od sredstava masovnog komuniciranja. Svi ovi sadržaji, po Kloskovskoj, zasnovani su na dva osnovna kriterijuma – kvantitetu i standardizaciji koji, uz važne preduslove kao što su opšte obrazovanje i slobodno vreme, omogućuju masovnu recepciju.

Osim navednog, sličnosti između masovne i popularne kulture mogu se pronaći i u procesu homogenizacije, koji se odnosi na ujednačavanje različitih kulturnih sadržaja, elemenata i nivoa uglavnom radi lakše i jednostavnije „konzumacije“. Kloskovska pod homogenizacijom masovne kulture podrazumeva „uključivanje elemenata višeg kulturnog nivoa u oblast ove kulture i njihovo povezivanje, mešanje ili spajanje sa elementima nižeg nivoa. Homogenizacija se u najdoslovnijem smislu povezuje sa gubljenjem distance između elemenata kulture raznih

nivoa; ona formalno ruši hijerarhiju vrednosti u oblastima simboličke kulture, u koje zakoračuje“ (Kloskovska, 1985: 278).²⁷

Homogenizacija je relativno kompleksan proces i prema Kloskovskoj može biti uprošćavajuća, imanentna i mehanička. Prvi oblik se odnosi na uvođenje u masovnu kulturu uprošćenih sadržaja koji pripadaju sferi više kulture, što doprinosi njihovoj pristupačnosti (popularna nauka, npr.). Drugi oblik je donekle suprotnog karaktera i podrazumeva uvođenje elemenata sposobnih da privuku široku i popularnu publiku u ono što se smatra kulturom višeg nivoa (slučaj kada se npr. na repertoaru filharmonije nađe neko ostvarenje iz oblasti popularne muzike). Treći oblik homogenizacije se zasniva na prenošenju kulturnih produkata višeg nivoa u sredstva masovnih komunikacija (filmska ekranizacija ili stripovska verzija određenih književnih dela).

Procesi homogenizacije pretpostavljaju podelu na visoku i nisku, odnosno masovnu kulturu, pri čemu su granice među njima vrlo porozne. Treba napomenuti da je ova podela krajnje uslovna. Antonjina Kloskovska, recimo, zagovara institucionalni pristup koji deli kulturu na viši i niži nivo, ali ne prema nekim apstraktnim kriterijumima, već prema institucionalnim formama organizacije kulture u razmatranim društvima i epohama (Kloskovska, 1985: 274-276). Ovo zapravo znači da su produkti i delatnosti intelektualne i umetničke kulture na najvišem nivou legitimisani od strane društvenopriznatih institucija kao što su akademije, univerziteti, naučna društva, pozorišta, muzeji, filharmonije i konzervatorijumi, kao i specijalizovane publikacije. Za razliku od ovoga, Daglas Kelner smatra da je podela između viših i nižih oblika kulture problematična i da je adekvatnije kulturu sagledavati kao spektar i primenjivati slične kritičke metode na sve oblike kulture, od opere do popularne muzike, od modernističke književnosti do sapunskih opera (Kelner, 2004: 52). Kelner, dakle, smatra da ne bi trebalo *a priori* odbacivati određene kulturne produkte i delatnosti samo zato što se smatra da ne pripadaju onom što se pretpostavlja da je viša kultura, već insistira na tome da su sve kulturne forme legitiman predmet analize.

²⁷ Homogenizaciju pominje i Karl Manhajm u svom eseju *Demokratizacija kulture*, ali je ne naziva na tako, već koristi termin razudaljevanje (ili dedistanciranje). Po Manhajmu „(n)naša suvremena kultura obilježava korjenito odbacivanje 'razdaljine', kako u društvenim odnosima, tako i u području kulture. Naše doživljajno područje sve se više ujednačuje i nestaju ranija hijerarhijska stupnjevanja i podjela na 'visoko' i 'nisko', 'sveto' i 'svetovno'. U svim prethodnim razdobljima takve su podjele bile od presudnog značaja“ (Mannheim, 1980: 236). Imajući u vidu da je Manhajm esej napisao 1933. godine, može se pretpostaviti da je pod „savremenom kulturom“ podrazumevao ono što se tad već uobičajno nazivalo masovnom kulturom, iako on sam ne koristi ovu sintagmu. Suština je pak ista i ogleda se u smanjivanju distance između onoga što se poima kao više i niže kulturne sfere.

Kelnerovo viđenje kulture kao spektra proizilazi iz kritičkog sagledavanja teorijskih stavova frankfurtske škole, kojima je zamerao preteranu reduktivnost i monolitnost. Upravo su pripadnici ove škole unapred i u celini odbacivali masovnu kulturu kao manje vrednu, a posebno su bili kritični prema procesu homogenizacije koji su videli kao fuzonisanje kulture i zabave, što je po njima vodilo izopačenju umetnosti i produhovljenju zabave (Adorno, Horkhajmer, 2008: 83). Homogenizacija kao izvesno približavanje pa i mešanje masovne i visoke kulture bila je kod „frankfurtovaca“ i njihovih teorijskih naslednika u potpunosti negativno tretirana. Ovakav kulturni elitizam (koji, u principu, ne mora imati marksistički predznak), podrazumevao je da su vredne proučavanja samo one simboličke forme za koje se predpostavlja da pripadaju sferi više kulture.

Za razliku od toga, postoje i sasvim suprotna stanovišta koja insistiraju da se prvenstveno treba baviti onim kulturnim praksama i oblicima koji imaju široku recepciju i veliku produkciju. Ovakva stanovišta se najčešće nazivaju kulturnim populizmom, gde se kao najpoznatiji predstavnik navodi Džon Fisk (John Fiske), a kojima se generalno zamera nekritičko veličanje popularne kulture, a samom Fisku to da je „otvoreno samosvestan preuveličavanja u svom pomodnom preziranju svega što nije neposredno 'popularno'“ (Mekguigan, 2008: 351). Nedostatak kritičke distance i izvesno romantizovanje popularne kulture koje je karakteristično za Fiska i autore sličnih teorijskih pristupa, predstavlja dakle poziciju kao onu koju zagovaraju kulturni elitisti, samo sa drugačijim predznakom, ili kako je tu suprotnost jezgrovitno sažeo britanski sociolog Sajmon Frit (Simon Frith) „ako je popularno, mora da je loše!“, odnosno „ako je popularno, mora da je dobro!“ (Frit, 2008: 361-362).

Frit takođe smatra da „estetski govoreći, nema neposrednog razloga da se popularna kultura tretira iole drugačije od visoke“ (Frit, 2008: 366). Na ovaj način se zapravo pokušavaju pomiriti dva suprotstavljena stanovišta tako što bi se u analizi visoke kulture upotrebljavali određeni estetski sudovi, pri čemu bi se isti postupak mogao primeniti i na onu oblast koja ne spada u tu kulturu. Ovo dalje ukazuje na to da se prilikom recepcije produkata masovne/popularne kulture javlja određeni estetski doživljaj. Iako se ovde neće govoriti o kvalitetu tog doživljaja, nepobitna je činjenica da on postoji. Posmatrajući ovo u istorijskoj perspektivi može se reći da je to bio, uslovno rečeno, revolucionarni iskorak, jer su tek sa pojavom masovne kulture širi slojevi stanovništva dobili mogućnost estetskog doživljaja kao takvog, a koji je pre toga bio rezervisan uglavnom za manjinu onih obrazovanijih i imućnijih.

Zbog toga Kaspar Maze smatra da je „istorijski uspon masovne kulture počivao na tome što je ona estetsko iskustvo u punom smislu te reči učinila elementom svakodnevice prostijeg sveta. (...) Šlager i sportska manifestacija, filmska groteska i ljubavni roman, ples i tobogan u luna-parku bili su događaji koji su svaki na specifičan način omogućavali iskustva lepote i iscrpljivanja, straha i saosećanja, uzvišenosti i slutnje nečeg drugog; dopuštali su da se stvori distanca prema datom – a to su umetnosti“ (Maze, 2008: 20).

U ovome se ogleda i izvesna demokratizacija kulture (posebno ako se ima u vidu situacija pre pojave masovne kulture u drugoj polovini XIX veka), koja bi se odnosila na njenu dostupnost i samim tim pružanje određenog estetskog doživljaja što širim kategorijama stanovništva. Okosnica demokratizacije kulture su, između ostalog, i procesi homogenizacije, odnosno smanjenja distance između onoga što se smatra visokom i niskom kulturom.²⁸ Ovo bi zapravo mogla da bude i jedna od značajnijih razlika između koncepata masovne i popularne kulture, jer se kod razmatranja o masovnoj kulturi uglavnom na ovaj ili onaj način govori razlikama između nje i visoke ili elitne kulture, dok se u raspravama o popularnoj kulturi ova diferencijacija na različite načine teži prevazići (što dalje podrazumeva da se u prvoj grupi pristupa procesi homogenizacije posmatraju kao negativne tendencije, dok u drugoj grupi oni imaju neutralan, a ponekad čak i pozitivan karakter).

Osim ove, postoje i još neke izraženije razlike, od kojih se jedna odnosi na fenomen publike. Teorije o masovnoj kulturi najčešće publiku vide pre svega kao pasivnu, odnosno kao pasivnog primaoca zabavnih sadržaja. Ovakvo sagledavanje bilo je usko povezano i sa istraživanjima odnosa medija i publike, koja su se počela praktikovati početkom XX veka, i koja su uglavnom prenaplaćavala moć medija i njihov uticaj na publiku. Osnovne premise su bile da je taj uticaj jednosmeran, da su mediji vrlo moćni u svojoj manipulativnosti i kontroli, i da je publika krajnje pasivna.²⁹ Pored naglašene pasivnosti, publiku masovne kulture takođe karakteriše heterogenost i prostorna razuđenost, pri čemu se ona formira usled delovanja sredstava masovnih komunikacija, a ne fizičkim zbližavanjem (Kloskowska, 1985: 103).

²⁸ Ovu podvojenost Manhajm svodi na idealnotipsko razdavanje između aristokratskog i demokratskog duha, pri čemu su karakteristike prvog neshvatljivost, tajnovitost, prefinjenost, nedostupnost, dok potonji karakterišu prozirnost, jasnost i olakšana dostupnost (Mannheim, 1980: 194-195). Aristokratski duh kao takav teži razlikovanju, kako u kulturnom tako i u društveno-strukturalnom smislu, dok demokratski duh stremi jednakosti.

²⁹ Ovakav i slični pristupi u literaturi su poznatiji kao potkožni model (*hypodermic model*), prema kojem se efekti medija ogledaju u direktnom primanju (upijanju) poruka, kao u slučaju injekcije (Kicinger, 2005: 417). Za razliku od ovoga, Pejn fondacija (Payne Fund) je u studijama sprovedenim krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina XX veka došla do zaključka da su uticaji medija prilično skromni i površni (cit. pr. Kamberbač, 2005: 397).

Za razliku od toga, u teorijskim analizama popularne kulture publika se sagledava prevashodno kao aktivna. Čini se da u sagledavanju tog aktivizma najdalje odlazi Džon Fisk koji navodi da popularna kultura nije proizvod industrije kulture, već da je proizvod kreativnosti običnih ljudi, tj. publike, i da je zapravo oni stvaraju u „graničnom području između proizvoda industrije kulture i svakodnevnog života. Popularna kultura se ne nameće ljudima – oni je sami stvaraju; ona nastaje, iznutra, odozdo, a ne odozgo“ (Fisk, 2001: 33-34). Iz ovoga dalje proizilazi da se popularna kultura, za razliku od masovne, ne svodi isključivo na pasivnu potrošnju, već da podrazumeva aktivni proces proizvodnje novih značenja od stane publike kojoj je namenjena.

Različito poimanje publike delimično je povezano i sa njihovim različitim nazivima. Naime, pojam *masovna* kultura se, između ostalog, podrazumeva da ona nastaje sa javljanjem masovnog društva. Na pojavu ove socijalne formacije (a samim tim i na pojavu i razvoj masovne kulture) presudno su uticali procesi industrijalizacije i urbanizacije, koje je pratila i demografska revolucija. Zajedno sa pojavom masovnog društva javljaju se i mase, kao novi subjekti na istorijskoj pozornici. Uprkos tome što je pojam mase od samog početka imao negativnu konotaciju (koja se, kako se čini, nikad do kraja nije izgubila), mase su bile ključni segment masovne kulture. Kaspar Maze navodi Veberov koncept „aktivne demokratizacije masa“, koji je uslovio nastanak masovnog kulturnog tržišta, u potpunosti orijentisanog ka, do tada relativno zanemarenoj velikoj većini. Uključivanje masa u kulturno robno tržište je, prema tom autoru, predstavljalo „revolucionaran prodor“, oslobađajući ih buržoaskog starateljstva, pri čemu su mase sada prvi put polagale pravo na liberalne principe samoopredeljivanja i slobodnog odlučivanja na tržištu (Maze, 2008: 12). Ovo je dalje vodilo ka „procesu učenja masa“, u kome su uz škole značajnu ulogu imale upravo i zabavne umetnosti.³⁰

Sa druge strane, naziv *popularna* kultura proizilazi iz latinskih termina *populus* (narod) i *popularis* (narodni, narodski), oko čega određeni pristupi baziraju svoje viđenje popularne kulture. To bi u najširem smislu značilo da je to jedna vrsta narodne kulture, koja nastaje u

³⁰ Sintagma zabavna umetnost može zvučati kontradiktorno, jer ako je umetnost zabavna onda više nije umetnost nego je zabava. Ovakva terminološka konfuzija nije retkost, a jedan od primera se može naći i kod sociološkinje Viktorije Aleksander (Victoria Alexander), koja govori o popularnim umetnostima pod kojima podrazumeva filmove, popularnu muziku, popularnu književnost, serije, reklame itd (Aleksander, 2007: 20-21). Dakle, sve ono što se obično smatra popularnom kulturom, što ona i sama uočava. Pri tom, popularnim umetnostima suprotstavlja tzv. lepe umetnosti u koje ubraja klasične umetničke forme kao što su opera, slikarstvo, vajarstvo, simfonijska/klasična muzika, književnost itd. S obzirom na to da V. Aleksander smatra da je to sve umetnost nije jasno čemu onda uopšte podela, kao ni koji su kriterijumi na kojima sama podela zasniva. Uz to nisu jasni ni razlozi razdvajanja popularnih umetnosti od popularne kulture koja uključuje pojave i fenomene kao što su životni stilovi, potkulture, sport isl.

narodu, a ne nameće se odzgo i u kojoj publika nije bezlična, bespomoćna i inertna masa, već aktivan subjekt koji stvara kulturu za sebe. Džon Stori navodi da su ovakvi pristupi najčešće povezani sa visoko romantizovanim konceptom kulture radničke klase koja je tumačena kao glavni izvor simboličkog protesta u okviru savremenog kapitalizma (Storey, 2009: 9). Slično tome, i Daglas Kelner navodi da su u početku termin 'popularan' koristili dvojica osnivača britanskih studija kulture, Ričard Hogart (Richard Hoggart) i Rejmond Vilijams (Raymond Williams), govoreći o relativno autonomnoj kulturi radničke klase koja 'pripada narodu' (Kelner, 2004: 60).³¹

Popularna kultura isto tako nije isto što i tradicionalna narodna kultura, već bi se možda moglo reći da je prilikom konceptualizovanja popularne kulture izabrana jedna vrsta trećeg puta koji se kretao između masovne i tradicionalne kulture. Kada se govori o ovome, treba pomenuti klasičnu kritiku masovne kulture od strane Dvajta Mekdonalda (Dwight Macdonald) u kojoj on navodi razlike između nje i narodne kulture: „Narodna umetnost izrasla je kao spontani, autohtoni izraz naroda; nju je oblikovao sam narod, uglavnom bez uticaja visoke kulture, prema vlastitim potrebama. Masovna kultura nametnuta je odzgo. Nju proizvode tehničari unajmljeni od poslovnih ljudi; njena publika su pasivni potrošači, čije se učešće svodi na to da li će nešto kupiti ili neće“ (Mekdonald, 2008: 52-53). Masovna kultura, dakle, prevashodno podrazumeva industrijalizaciju kulture koja se ogleda u masovnoj proizvodnji kulturnih dobara i njihovoj pasivnoj potrošnji, dok tradicionalna isključuje industrijski karakter kulture i akcenat stavlja na aktivizam onih koji tu kulturu stvaraju čime se istovremeno naglašava autentičnost i unikatnost. U tom smislu, moglo bi se reći da se popularna kultura teorijski smešta između ove dve sfere i oblikuje kroz proces kreativnog korišćenja produkata kulturne industrije (a ne njihovog pasivnog konzumiranja).

U skladu sa tim, može se reći i da koncept potrošnje može biti distinktivna crta koja teorijski razdvaja masovnu u popularnu kulturu. Pristupi koji se bave masovnom kulturom govore isključivo o potrošnji koja je, kako je već par puta naglašeno, pasivna, dok je potrošnja u teorijskim pristupima o popularnoj kulturi ujedno i proizvodnja. Francuski teoretičar Mišel de

³¹ Pomenuti autori su termin *popularan* koristili u svojim delima koja su objavljena u drugoj polovini 1950-tih godina. Međutim, Dvajt Mekdonald napominje da je on upotrebio naziv popularna kultura u jednom svom tekstu iz 1944. godine, navodeći takođe kako smatra da je „'masovna kultura' tačniji termin, jer je njeno osnovno svojstvo to što je isključivo i direktno roba za masovnu potrošnju, kao žvakaća guma“ (Mekdonald, 2008: 52). Moguće je, dakle, da je Mekdonald među prvima upotrebio sintagmu popularna kultura ali, kako je ni on sam nije smatrao adekvatnom, termin *popularan* verovatno nije ušao u širu upotrebu.

Serto (Michel de Certeau), na čije teorijske uvide se oslanjaju i mnogi autori koji se bave popularnom kulturom, smatra 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, kao on kaže, „obične ljude“, koji u svakodnevnom životu koristeći različite taktike od gotovih kulturnih produkata stvaraju nove simboličke konstrukcije.

Razbijajući homogeni koncept potrošnje uobičajen u teorijama o masovnoj kulturi, de Serto je zapravo postavio osnove na kojima se dalje gradila ideja aktivne publike, koja izbegava manipulativne strategije centara kulturne industrije i sama odlučuje na koji način će ponuđenu robu koristiti. Ovo ujedno znači i da treba imati u vidu napomenu Džona Storijsa da je važno napraviti razliku između moći kulturne industrije i moći njenog uticaja, jer iako se često mešaju, one nisu istovetne. Razlika delimično proizilazi iz logike kapitalističke proizvodnje po kojoj se robe proizvode na osnovu svoje razmenske vrednosti, a konzumiraju se na osnovu svoje upotrebne vrednosti (Storey, 2009: 232).³² To znači da proizvodnja određene kulture robe ne podrazumeva unapred jasan i nepromenljiv način njene konzumacije, jer je, uprkos snažnim reklamnim kampanjama i tržišnim istraživanjima javnog mnjenja, gotovo nemoguće do kraja predvideti šta će se ljudima sviđati a šta ne (na ovo jasno skreće pažnju i Fisk dajući kao primer veliki broj ploča, filmova, TV emisija, časopisa itd. koji su doživeli potpuni tržišni debakl).

Moglo bi se stoga reći da kapitalistički sistem istovremeno omogućava i ograničava moć industrije kulture, ali ne zato što poseduje inherentne demokratske potencijale, već naprosto zbog toga što on po svojoj prirodi, kako Stori napominje, nije monolitan niti bez kontradiktornosti. Međutim, svako iskakanje iz sistema u bilo kom pravcu ili obliku se niveliše tako što kulturna industrija to naknadno integriše u sebe, stvarajući od toga robu za, u većoj ili manjoj meri, masovnu potrošnju (brojni su primeri potkulturnih pokreta ili relativno radikalnih kulturno-

³² Slično ovome i Fisk smatra da u potrošačkom društvu svaka roba ima ne samo funkcionalne nego i kulturne vrednosti, čime se ideja ekonomije proširuje u smislu da obuhvata i kulturnu ekonomiju u kojoj se ne ostvaruje samo kruženje novca, već i kruženje značenja i zadovoljstava (Fisk, 2001: 35).

kritičkih pokušaja koji su amortizovani jednostavnom integracijom u kapitalistički sistem putem različitih oblika komercijalizacije).³³

Borba protiv iskaknja iz kapitalističkog sistema ujedno je i odgovor na bilo kakve antisistemske impulse koji dolaze iz sfere kulture, odnosno na sve one pokušaje da se sam sistem na bilo koji način dovede u pitanje. Ako bi se ovo povezalo sa ideološkom ravni, onda bi se moglo iskoristiti zapažanje Džona Fiska 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, odnosno porobjavanja. Samim tim, čini se da nije preterano reći da „svaka roba reprodukuje ideologiju sistema koji ju je proizveo: roba je materijalizovana ideologija“ (Fisk, 2001: 22).

3.2 Ideologija i popularna kultura

Načelno posmatrano, razmatranje pitanja ideologije i ideološkog u sferi kulture je, kako je i pre nekoliko stranica naglašeno, ono što karakteriše pristupe koji se bave popularnom kulturom i donekle ih razdvaja od onih koji su usmereni na proučavanje masovne kulture. Potonji teorijski pristupi ili se nisu bavili ideologijom (kao što je npr. klasično razmatranje masovne kulture objavljeno u istoimenoj knjizi Antonjine Kloskovske u kojoj se ona ni na koji način ne dotiče problema ideologije, ili pak studija istorijskog karaktera Kaspara Mazea o pojavi i razvoju masovne kulture u kojoj takođe nema reči o ideologiji), ili su uglavnom ideologiju posmatrali nediferencirano, sagledavajući masovnu kulturu u celini kao ideološki konstrukt. Takav je slučaj sa Adornom i Horkhajmerom koji smatraju da je kulturna industrija (na kojoj počiva masovna kultura) cilj liberalizma i da nije slučajno da sistem kulturne industrije proizilazi iz liberalnih industrijskih zemalja, koji je uz to i instrument kontrole onih koji vladaju (Adorno, Horkhajmer, 2008: 75-76).

³³ Britanski sociolog Dik Hebdidž (Dick Hebdidge) proučavajući omladinske potkulture jasno je uočio pomenute procese inkorporacije. Sa jedne strane, čim se originalne novine koje karakterišu neku potkulturu prevedu u robu (a to je uglavnom samo pitanje vremena) i postanu opšte dostupne, one se svode na javno vlasništvo i unosne proizvode. Sa druge strane, masovni mediji smeštaju potkulturni otpor „unutar vladajućeg okvira značenja“ čime se ispravlja narušeni red a potkultura se prihvata kao zabavni spektakl, pri čemu mediji istovremeno umanjuju različitost potkulture i definišu je u onim terminima kojima je ona najčešće pokušavala da se suprotstavi (Hebdidž, 1980: 94, 98)

Eventualni izuzetak bi mogli biti teorijski uvidi Ien Ang, profesorke studija kulture na australskom Univerzitetu zapadni Sidnej, koja govori o ideologiji masovne kulture. Ova sintagma podrazumeva negativnu kvalifikaciju onih proizvoda i praksi koje dolaze iz američkih centara kulturne industrije. Autorka zapravo ne govori o samoj ideologiji i njenoj povezanosti sa masovnom kulturom niti pokušava da smesti ideologiju kao takvu u njene okvire, već joj pomenuta sintagma služi da u jednom širem smislu opiše (uglavnom negativan) odnos prema onome što se smatra masovnom kulturom uopšte. Ang daje i specifično određenje ideologije za koje kaže da „ne samo da organizuju ideje i slike koje ljudi stvaraju o realnosti, već im omogućavaju i da formiraju sliku o sebi i tako zauzmu svoj položaj u svetu. Ljudi preko ideologija stiču identitet, postaju subjekti s vlastitim uverenjima, voljom i preferencijama. (...) Osim slike o sebi, ideologija pruža i sliku drugih. Pored toga što formira nečiji lični identitet, ideologija služi i da se ocrtta identitet drugih ljudi. (...) Tako ideologija masovne kulture povlači crtu između osoba od ukusa, stručnjaka za kulturu itd. i onih koji, po toj ideologiji, nisu takvi“ (Ang, 2008: 332).

Ideologija masovne kulture prema viđenju Ien Ang sa jedne strane podrazumeva doživljaj same masovne kulture, dok se sa druge odnosi na situiranje pojedinaca u njoj i samim tim usvajanje njenih sadržaja koji u tom smislu mogu uticati kako na formiranje sopstvenog identiteta, tako i na oblikovanje viđenja drugih. Ang takođe posebno naglašava, kako kaže, emotivnu privlačnost ideologije masovne kulture, jer smatra da „jedna teorija izvršava svoju ideološku funkciju ukoliko *emotivno* deluje na ljude, i tome su podređene tvrdnje sadržane u teoriji“ (Ang, 2008: 331). Ona se ovde poziva na britanskog teoretičara Teri Igltona (Terry Eagleton) koji povezuje ideologiju narativom i fikcijom, pri čemu smatra da se ta veza uspostavlja upravo preko emotivne ravni jer je „kognitivna struktura ideološkog diskursa podređena njenoj emotivnoj strukturi“ (Eagleton, 1979: 64).³⁴ Zbog toga se, 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.

³⁴ O emotivnoj ravni ideologije govori 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).

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, mi ih nužno moramo shvatiti kao rešenje određenih protivrečnosti (Džejmson, 1984: 94). Dakle, 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 predstavljaju konstrukcije koje su istovremeno sposobne i 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. Ideologeme tako mogu biti delovi odeće, gestikulacija, specifičan jezik i drugo, a njihovo postojanje u različitim kulturnim tekstovima može ukazivati na prisustvo određene ideologije.

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. Džon Stori tako navodi pet najčešćih određenja ideologije kada se ona posmatra u okvirima popularne kulture. Prvo određenje je najšire i po njemu je ideologija sistematizovan skup ideja artikulisan od strane određene grupe ljudi. Drugo određenje je uže i odnosi se na tekstove i prakse koji predstavljaju iskrivljenu sliku realnosti, dok je treće slično ovom (da ne kažemo isto) i podrazumeva načine na

koje tekstovi (televizijske serije, pop pesme, romani, igrani filmovi, itd) predstavljaju partikulranu sliku sveta (koji je kao takav konfliktna i strukturiran oko neravnopravnosti, eksploatacije i ugnjetavanja, pa pomenuti tekstovi u tom konfliktu zauzimaju jednu ili drugu stranu). Četvrto i peto određenje upućuju na teorijske stavove Rolana Barta i Luja Altisea, odnosno na Bartov koncept mita i Altiseov uvid da je ideologija materijalna praksa koja stvara društvene uslove i odnose neophodne za reprodukciju kapitalističkog sistema (Storey, 2009: 2-5). Ovakvo načelno razmatranje odnosa između ideologije i popularne kulture Stori ne produbljuje konkretnim primerima i objašnjenjima. Pri tom ne pokušava da ponudi jedan celovit prikaz uzajamne povezanosti ovih fenomena, već se njegova teorijska analiza svodi na parcijalne uvide koji se najčešće zasnivaju na gledištima pojedinih teoretičara.

Na sličan način postupa i Dominik Strinati. Iako naglašava važnost razmatranja ideologije u teorijama o popularnoj kulturi, njegov doprins ovoj problematici se uglavnom svodi na navođenje opštih mesta koja su oličena u pitanjima kao što su da li popularna kultura indoktrinira ljude da prihvate i poštuju ideje i vrednosti koje obezbeđuju kontinuiranu dominaciju onih na privilegovanim pozicijama? Ili se radi o pobuni i suprotstavljanju postojećem društvenom poretku? Da li ona izražava, neprimetno i suptilno, otpornost prema vlasti i podriva dominantne načine razmišljanja i delanja? (Strinati, 2004: 3). Ideologija i oblici ideoloških uticaja delimično su prikazani kroz razmatranja teorijskih stavova marksističkih i feminističkih autora. Mada, možda je i očekivanje da će jedan ili drugi autor dati celovit uvid u problematiku povezanosti ideologije i popularne kulture donekle preterano jer su njihove studije uglavnom preglednog karaktera i samim tim su više orijentisane ka objašnjavanju teorijske geneze fenomena popularne kulture, nego ka dubljoj analizi određenih problema i protivrečnosti u okviru nje.

Takav pristup se možda pre može pronaći kod onih teoretičara koji su se bavili popularnom kulturom tako što se nisu fokusirali na njenu pojavu, razvoj ili sličnosti sa drugim kulturnim formacijama, već su je posmatrali kao zaseban društveni fenomen. 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 naturalizuje³⁵ i istvoremeno

³⁵ 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,

kroz robnu proizvodnju reprodukuje, jer je sva roba proizvedena u okvirima kapitalističkog sistema potpuno ispunjena njegovom ideologijom.³⁶ Osnovna funkcija ove ideologije je da u podređenima stvori lažnu svest o njihovom položaju u društvu tako što im sa jedne strane prikriva sukob interesa između buržoazije i proleterijata, a sa 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 kao što buržoazija, proleterijat 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.³⁷

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 i 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

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.

³⁶ 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).

³⁷ 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).

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 ja ta ideologija u službi oprirodnjavanja i reprodukovanja belog, patrijarhalnog kapitalizma, ali je istovremeno kroz samu popularnu kulturu moguć i otpor toj vladajućoj ideologiji. Fisku taj otpor vidi kao jednu vrsta kombinacije „semiotičkog gerilskog ratovanja“ o kojem govori Umberto Eco (U. Eco) i de Sertoove sekundarne proizvodnje. 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 tome teže da se 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 na dole. 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 da 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 zbate“ (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.³⁸ 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.

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 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.³⁹ 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,

³⁸ Kao primer za ovu tvrdnju može poslužiti slučaj *crnog talasa* u socijalističkoj Jugoslaviji koji je najviše odjeka imao u okvirima filmske produkcije, kao ključnog segmenta popularne kulture. Filmovi crnog talasa nisu suštinski osporavali socijalistički sistem, već su ukazivali, sa različitim kritičkim intenzitetom, na njegove loše strane. Nešto izrazitiji primer može se pronaći u suprotnom ideološkom taboru (liberalno-kapitalističkom) a odnosi se na kontrakulturni hipi pokret, koji je uprkos radikalnom negiranju fundamentalnih aspekata sistema (individualizam, tehničko-tehnološki progres, racionalizacija, efikasnost...), nedugo po svom pojavljivanju integrisan u taj isti sistem. Inače, osobenost kontrakulture kao specifičnog kulturnog tipa upravo se i ogleda se u radikalnom negiranju i odbacivanju dominantnih vrednosnih orijentacija i normi, pa je zbog toga Teodor Rožak (Theodore Roszak) slikovito opisao kao provalu varvara, pošto je bila korenito udaljena od glavnih tokova društva. Može se reći da je taj kontrakulturni otpor bio politički, ali i ideološki jer je težio promeni društvene strukture, odnosno kako Rožak kaže, bitničko-hipijevsko boemstvo shvaćeno je kao težnja ka oblikovanju strukture ličnosti i totalnog stila života koji proizilazi iz novolevičarske kritike društva (Roszak, 1978: 56).

³⁹ Hol povezuje, a na momente izgleda kao i da izjednačava, popularnu kulturu sa kulturom radničke klase, što je inače karakteristično za autore bliske marksističkoj teoriji. Sagledavajući popularnu kulturu iz istorijske perspektive Hol navodi da se ona javila krajem XIX veka kao posledica duboke transformacije kulture nižih klasa. Na ovaj način ono što, recimo, Antonjina Kloskovska ili Kaspar Maze nazivaju masovnom kulturom i vide je kao manje-više autentičnu kulturu radničke klase, jer je praktično nastala da bi zadovoljila kulturne potrebe naraslog radničkog stanovništva u velikim gradovima, Hol označava popularnom kulturom. Ipak, on smatra da iako su pojmovi *klasa* i *popularno* duboko povezani, da nisu apsolutno zamenljivi, da bi zatim naveo kako termin *popularan* upućuje na kulturu ugnjetavanih i marginalizovanih klasa (Hol, 2008: 327). Premda poslednji navod potvrđuje da je iz Holove perspektive popularna kultura zapravo klasna kultura, on to opet negira uvodeći 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 je da odnos ove dve grupacije određuje značenje kulturnih simbola i praksi u jednom društvu.

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 skoncentrisana 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, sa jedne strane može biti posrednik u legitimisanju i naturalizovanju izvesnih ideja ili vrednosti iza kojih stoje interesi i ciljevi određenih grupa društvu, dok sa 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 simbolički suprotstavljala hegemonim političkim pozicijama u američkom društvu nakon 2000. godine.⁴⁰

Institucionalni oblici dominacije i otpora možda bi se mogli povezati sa onim što G. Terborn naziva ideološkim aparatima i kontraaparatima (*ideological apparatuses, counter-apparatuses*). Naime, kritički preispitujući shvatanje ideologije Luja Altisera,⁴¹ Terborn

⁴⁰ Treba ipak naglasiti da je simboličko suprotstavljanje koje je Kelner analizirao bilo pre svega političke, a ne ideološke prirode, jer pomenuta ostvarenja nisu dovodila 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

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.⁴² Ideološki aparati tako predstvaljaju manifestaciju moći i diskursa vladajuće klase (ili vladajućeg saveza), dok kontraaparati, u različitoj meri, izražavaju otpor i diskurs onih nad kojima se vlada (Therborn, 1980: 86). Terborn pod ideološkim kontraaparatom u kapitalističkim sistemima podrazumeva radničke sindikate, levičarske političke partije kao i različite kulturne organizacije. Međutim, ako bi se striktno teorijski posmatralo, ideološki kontraaparati bi trebali izražavati jednu vrstu relativno zaokružene alternative dominantnom ideološkom poretku i na taj način u određenom stepenu odražavati interese onih koji nisu na pozicijama moći i vlasti. Kontraaparati bi zbog toga trebali počivati 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 određenje ideoloških kontraaparata, već ih prevashodno sagledava kao neku vrstu političke opozicije koja se javlja u okvirima jednog ideološkog poretka.

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. 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. Ovi mehanizmi

dominantnog ideološkog sistema, pa sami tim može se 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 bezobličnog libida i mnogobrojnih potencijala odojčadi 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 (Therborn, 1980: 17). Potčinjavanje i kvalifikacija su zapravo deo širih procesa koji se odnose na formiranje ljudskog subjektiviteta. U sklopu toga posebnu ulogu ima ideološki univerzum koji se po Terbornu sastoji iz četiri dimenzije (egzistencijalna, istorijska, inkluzivna i poziciona) koje čine četiri tipa ideoloških diskursa: inkluzivno-egzistencijalni (obezbeđuje značenja povezana sa svetom u kom se čovek nalazi, tj. sa značenjem života, patnje, smrti, kosmosa i prirodnog poretka), inkluzivno-istorijski (konstituiše ljude kao svesne članove različitih društvenih svetova kao što su pleme, selo, etnicitet, država, nacija, crkva), poziciono-egzistencijalni (konstituišu subjektivne oblike individualnosti, dvopolne razlike i životne cikluse) i poziciono-istorijski (konstituišu subjekte s obzirom na to koje pozicije zauzimaju u porodici, stanovanju, obrazovanju, profesionalnoj ravni, klasnoj strukturi) (Therborn, 1980: 22-25). Iz ovog relativno kompleksnog ideološkog univerzuma proizilaze i dva oblika ideologije, ego ideologija koja formira pripadnike određenih klasa njihov i alter ideologija koja određuje odnose (prevashodno dominacije i potčinjavanja) prema Drugom.

podrazumevaju nekoliko strategija koje se prvenstveno odnose na prilagođavanje određenom poretku preko prikrivanja njegovih opresivnih i eksploatatorskih karakteristika i usmeravanja na neke druge aspekte sistema (radni učinak, dokolica, potrošnja, porodica, seks, sport), zatim na stvaranje osećaja neizbežnosti putem sprečavanja saznanja o alternativama, stvaranje osećaja zastupljenosti, popustljivost odnosno prihvatanje onih koji vladaju kao sposobnih kroz njihovu harizmatizaciju, kao i izazivanje straha i rezignacije (Therborn, 1980: 93-98).

Opisani ideološki mehanizmi kojima se u većoj ili manjoj meri osigurava potčinjavanje mogu se povezati sa radom italijanskog filozofa i teoretičara Antonija Gramšija (A. Gramsci), koga i sam Therborn 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, a posebno njenom povezanošću sa ideologijom. U tom smislu, ključna kategorija u Gramšjevom 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 legitimiše 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 pretže nad pritiskom. 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 masovni 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).⁴³ Slično tome i Viktorija Aleksander, razmatrajući

⁴³ 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 ni jedna vlast ne može duže održati isključivo golom

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. Glavnu ulogu u tom procesu, po Gramšiju, imaju intelektualci,⁴⁴ 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.⁴⁵ 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 osiguravaju „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).

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 (konsensus) i saglasnosti (konsenzus). Terborn naglašava da konsensus 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 konsensus podrazumeva pristanak na njihov legitimitet od strane članova državnog, a posebno represivnog aparata

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).

⁴⁴ Latinka Perović piše da su tokom „antibirokratske revolucije“ u Srbiji krajem 1980-tih „bile angažovane sve ustanove naučnog, kulturnog i duhovnog života“ (Perović, 2000: 226). Angažovanje intelektualnih i kulturnih elita sigurno je bio jedan od bitnijih razloga široke podrške tadašnjem političkom rukovodstvu među stanovništvom u Srbiji, ali i način na koji su vladajuće elite ostvarile određenu vrstu konsenzusa i u izvesnom smislu dale legitimitet svojim političkim odlukama.

⁴⁵ Dominik Strinati navodi da je Gramši i sebe smatrao organskim intelektualcem koji pripada radničkoj klasi (Strinati, 2004: 150).

(Therborn, 1980: 109). Čini se ipak da se konsentus, za razliku od konsenzusa, ne mora odnositi samo na pripadnike vladajućih grupacija, već i na one nad kojima se vlada i od čijeg pristanka na taj podvlašćeni položaj sama vlast u velikoj meri zavisi.

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 (N. Chomsky), govori tako o tzv. proizvodnji pristanka⁴⁶ čiji je osnovni cilj da „efektivno blokira bilo kakvo razumijevanje onoga što se događa u svijetu. Krucijalni cilj edukacije je preusmjerenje 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 „ozbiljinim“ medijima, koji po Čomskom postavljaju okvir unutar kojeg 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. Sa 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. Samim tim što predstavljaju okvir unutar koga se dela, znači da ujedno postavljaju i granice do kojih se sme ići ne samo u legitimisanju (ovde se pre svega misli na suptilnu legitimizaciju najčešće od strane

⁴⁶ 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 propagnadna delatnost, a jedan od članova Odbora bio je i Edvard Bernejz (Edward Bernays), veliki zagovornik propagande koji se uz to smatra i „ocem“ industrije za odnose sa javnošću.

gramšijevskih ogranskih intelektualaca, a ne na nekritičko slavljenje i uznošenje koje prevazilazi granice umerenosti), 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 demokratičnosti.

Sa druge strane, masovni mediji kao „neozbiljni“ služe prevashodno za zabavu, pa je samim tim prisustvo ideologije u njima znatno fluidnije, zbog čega se često previda 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 konzumenata, tj. recipijenata. 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 uobičajnom smislu te reči. Sve ovo u krajnjoj instanci ukazuje kako komercijalni interesi u oblasti zabave igraju možda i ključnu ulogu.⁴⁷

⁴⁷ 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.

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. Razmatrajući povezanost umetnosti i ideologije, Arnold Hauzer navodi da „Umjetnost 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“ (Hauser, 1977: 35). Slična stvar 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 pri tom neretko žanrovski profilisan kao horor, naučno-fantastična, 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 vrlo često implicitno provlači jedna vrsta latentnog fašizma jer se potenciraju i legitimišu upotreba oružja i nasilja kao jedino ispravna, socijaldarvinistička teza o dominaciji i opstanku najjačih i najsposobnijih, zatim ultra mačizam, 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 dojm se relativno zanimljivim. 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 medjima 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.⁴⁸

4. Film kao ideološko polje popularne kulture

Jedan od autora koji se bavio ideološkim aspektima filmova jeste i Daglas 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 određena ideološka stanovišta uobliče u filmsku sliku. 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 shvatanje 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 orao“ (*Iron Eagle I & II*, 1986, 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

⁴⁸ Kao relativno skorašnji primer mogla bi se uzeti filmska trilogija engleskog reditelja Kristofera Nolana (Christopher Nolan) o strip junaku Betmenu. Ovi filmovi su spektakl u pravom smislu te reči jer obiluju mnoštvom masovnih scena, senzacionalnim specijalnim efektima, nabijeni su akcijom, ima dovoljno misterije, ali i melodrame, kao i elemenata naučne fantastike. Ipak, ispod ove fasade zabavnog filmskog super-spektakla krije se mnoštvo ideoloških značenja. Počevši od samog glavnog junaka, Betmena, koji je alter ego multimilionera Brusa Vejna, kroz čiji lik se krupni kapital legitminizuje i humanizuje, preko glavnih negativaca čija se negativnost ogleda u tome što predstavljaju ideološke oponente samom sistemu (revolucionarni socijalizam oličen u liku Bejna, negativnog junaka iz trećeg dela trilogije ili pak anarhizam koji se krije iza lika Džokera, negativca iz drugog dela), pa do sporednih likova kao što su pravedni i poštenu policajci na kojima počiva stabilnost tog istog sistema.

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 i blokastera (što je obično bio slučaj prilikom ekranizacije onih intervencija koje su imale širi društveni odjek) stvarajući na taj način fantastične predstave koje su suštinu same intervencije često stavljale sasvim u drugi plan. Ipak, ovim putem su se same intervencije na jedan posredan i često nekritički način, približavale širem auditorijumu, čime se ujedno kroz popularnu kulturu legitimisala spoljna politika SAD i njeni interesi.⁴⁹

Kelner zapravo kroz ideološkokritičku analizu holivudskih filmova pokušava da objasni samo američko društvo, jer smatra kako film može pomoći u interpretiranju društvene i političke istorije jednog perioda i kako kritičke interpretacije filmova mogu da omoguće razumevanje savremene američke kulture i društva (Kellner, 2010).

Takav pristup se može prihvatiti u najširem smislu i samim tim početi od pretpostavke da filmovi mogu predstavljati različita društvena strujanja i artikulirati određene društvene tendencije. U skladu sa tim, povezanost filma i ideologije može biti shvaćena kao filmska predstava (odnosno kao jedan specifičan sistem predstavljanja u smislu u kojem o njima 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 može uticati i sama stvarnost u okviru koje film nastaje.

Ako bismo navedeno povezali sa ideologijom, moglo bi se reći da su ovi uticaji dvojaki. Društveno-istorijske okolnosti u kojima je određen film nastao mogu posredno i neposredno

⁴⁹ Isto tako, ovakvi filmovi su često davali vrlo sugestivnu i istovremeno stereotipnu sliku trenutnog javnog neprijatelja. Edvard Said (Edward Said) navodi da su posle rata između Izraela i Egipta (sa Sirijom) 1973. godine slike Arapa u popularnoj kulturi postale posebno karikaturalne i preteće. Ovaj autor napominje da se „(n)u filmu i televiziji Arapi (...) povezuju sa razvratom ili krvožednim nepoštanjem. Lik Arapina je preterano seksualizovani degenerik, sposoban - istina je - za promućurnu, podmuklu intrigu, ali u osnovi sadista, lažov, podlac. Trgovac robljem, vodič kamila, menjač novca, pitoreskna hulja: to su tradicionalne arapske uloge u filmu“ (Said, 2008: 380).

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 već pomenuti potkožni model. Načelno posmatrano, intenzivniji ideološki efekat nekog filmskog ostvarenja mogao bi biti direktno srazmeran što većim nedostatkom kritičke distance i većom neinformisanošću same publike.

Analiza načina i kanala putem kojih društvena stvarnost može uticati na filmski medij može poslužiti kao sredstvo da se osvetle određeni aspekti same te stvarnosti koji ne moraju uvek biti manifestnog karaktera. Kelner tako koristi filmove da osvetli određene istorijske trendove, konflikte, mogućnosti, krize i anksioznosti onog 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 socijalno okruženje (i ideološki, politički i ekonomski faktori dominantni u njemu) direktno ili indirektno utiče na produkciju određenih filmova. 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 samih 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 samom društvu u kome su nastali jer se kroz njih 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) tako zagovara jedno celovito sagledavanje ovog značajnog fenomena popularne kulture i to tako što insistira na povezivanju tekstualnog i kontekstualnog pristup (Turner, 1999: 154). 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).

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 pokazao, naizgled veoma različite značenjske produkcije mogu zapravo imati istu strukturu (Omon, Mari, 2007: 81-82).

Tekstualna, odnosno, semiološka analiza usredsređene su na višeznačnost (ili polisemičnost, kako bi to nazvao Rolan Bart) 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). Jedan od načina da se ovakva situacija donekle prevaziće, odnosno da se određenim značenjskim konstrukcijama

u filmovima koliko toliko fiksira smisao, jeste i upotreba kontekstualnog pristupa koji pominje Tarner. Kontekstualni pristup se u najširem smislu može odnositi na osvetljavanje istorijskog i društveno-političkog konteksta u kome je analizirani film nastao. Na ovaj način se smisao pojedinih filmskih slika može „jače i čvršće“ uhvatiti i na taj način izbeći situacija da filmska analiza lebdi između stvarnosti i filmske konstrukcije. 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 stvarnosti 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 ta kombinacija 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).

Kako je već rečeno da je kontekstualna 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 ocrta 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.⁵⁰

⁵⁰ Douglas Kelner tako navodi kako je u holivudskim filmovima tokom 2000-tih odigravana bitka između desničarskog konzervatizma koga je predstavljala administracija Džordža Buša i socijalnog liberalizma oličenog u kampanji Baraka Obame (Kellner, 2010: 3).

Da bi se ideološka značenja u nekom filmu dekodirala, osim operacionalne razrade samog pojma ideologije neophodno je uključiti i dodatne aspekte koji bi činili jednu vrstu prizma kroz koju će se filmovi posmatrati. U skladu sa tim, ideološki sadržaji na filmu će se posmatrati preko četiri nivoa koji se odnose na transponovanje dominantnih vrednosnih orijentacija, na (re)konstrukciju prošlosti, na koncipiranje slike rata i na osvetljavanje strukturne veze filmskog medija sa ideološko-političkim podsistemom. Prva tri nivoa podrazumevaće mahom tekstualni pristup, dok će se četvrti nivo odnositi na kontekstualnu analizu.

Kao što je rečeno, četiri pomenuta nivoa trebalo bi da olakšaju detektovanje ideoloških sadržaja na filmu. Njihov izbor je izvršen prema važnosti koju su imali s obzirom na specifičan društveni kontekst u kom su filmovi nastali. Analiza transponovanja dominantnih vrednosti, koje su usled svoje rasprostranjenosti i izraženosti često imale karakter društvenih diskursa, čini se važnim iz razloga što je upravo postjugoslovenski prostor odlikovala veoma izražena vrednosna tranzicija koja je zapravo bila pratilac promene samih ideoloških sistema. Zboga toga se čini uputnim istražiti da li su najrasprostranjenije vrednosti bile podjednako reprezentovane u okvirima filmske produkcije. Ovim se ne želi sugerirati da je film ogledalo društva, već se pre svega želi pokazati kako su, i da li su, turbulentne društvene promene našle svoj izraz i u sferi popularne kulture. Reprezentovanje određenih vrednosti u filmovima može posredno donekle osvetliti ideološki karakter samog društvenog sistema, i istovremeno ideološki uobličavati i dekonstruisati te iste vrednosti.

Vrednosna tranzicija na postjugoslovenskom prostoru išla je uporedo sa revidiranjem prošlosti. Promena odnosa prema prošlosti indikator je i 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 preovlađujućom ideološkom klimom.

Pomenuti procesi revizije i vrednosne tranzicije odigrali 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 su mogle dodatno podstaći ovaj značaj ili pak donekle umanjiti traume koje je sam rat proizveo. Imajući u vidu

opasku Milutina Čolića da je film o ratu pre svega politički (Čolić, 1997),⁵¹ čini se opravdanim pretpostaviti da ova specifična filmska vrsta može igrati određene uloge u simboličkim borbama različitih ideoloških tabora.

Kako bi se tri pomenuta nivoa analize što više fundirala u okviru relevantnog društvenog konteksta, u razmatranje će se uzeti 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 one strukturne sfere koje su povezane sa političkim i ekonomskim podsistemom i uticajima koji su iz njih proizilazio. Kako su ti uticaji na filmsku produkciju u prethodnom ideološkom sistemu bili manje ili više intenzivni, u zavisnosti od društveno-političke klime koja je u konkretnom trenutku preovladavala,⁵² 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.

5. Osnovne hipoteze

Iz prethodno rečenog proizilaze sledeće hipoteze: prva pretpostavka se odnosi na to da su se rasprostranjeni socijalni diskursi manifestovali u filmskoj produkciji, odnosno konkretnije rečeno da se shodno svojoj rasprostranjenosti nacionalizam (i njemu bliske orijentacije i pojave) transponovao u snimljenim filmovima na postjugoslovenskom prostoru. U okviru ove hipoteze pretpostavilo se i da je filmska slika etničkog Drugog bila pretežno negativna.

Naredna hipoteza povezana je sa revidiranjem istorije u smislu da je slika prošlosti u filmovima postjugoslovenskog prostora bila je mnogo bliža antikomunizmu, u smislu negativnog odnosa prema socijalističkoj prošlosti, nego nostalgiji za tom istom prošlošću.

Kako su ratni sukobi trajno obeležili postjugoslovenski prostor sledeća hipoteza se odnosi na to da se u ratnim filmovima zagovarala zvanična verzija rata države u kojoj su nastali. Sa

⁵¹ Čolić takođe napominje da analiza ratnog filma (i filma uopšte) koja bi ga lišila političkih implikacija, pored toga što bi bila neadekvatna i nenaučna, bila bi i naivna (Čolić 1997).

⁵² Premda se društveno-politička klima u socijalističkoj Jugoslaviji često percipira kao izrazito rigidna, pa čak i totalitarna, čini se da pritisak i nadzor koji je dolazio iz političkog podsistema nije imao uvek jednak intenzitet. Ovo najpre potvrđuje odbacivanje umetničke doktrine socijalističkog realizma i prihvatanje modernizma početkom 1950-tih (što je pre svega bila posledica razlaza od dotadašnjeg ideološkog uzora i ideala, SSSR-a), što je otvorilo put različitim liberalizacijskim tendencijama. Ove tendencije su bile na kratko prekinute zbog slučaja Milovana Đilasa, da bi sa nastavkom svoj vrhunac dostigle u narednoj dekadi. Nakon toga, tokom 1970-tih, dolazi do stezanja ideološke kontrole i nadzora, što je najviše bilo oličeno u uvođenju moralno-političke podobnosti, da bi tokom sledeće dekade usledilo novo „labavljenje“, a sa njenim krajem i konačno rastakanje sistema. Stoga se može reći da su ovakva, uslovno rečeno, konjunkturalna kretanja, u kojima su se smenjivali periodi većih sloboda sa periodima jače ideološke kontrole, bili trajna karakteristika jugoslovenskog socijalizma (Zvijer, 2011: 42).

ovom hipotezom je povezana i pretpostavka da su u državama na postjugoslovenskom prostoru dominirali su antiratni filmovi.

Poslednja hipoteza jeste da režimski sponzorisani filmovi u većem broju slučajeva nisu bili kritički orijentisani spram zvanične politike, a sa tim je povezana i pretpostavka da u filmskoj produkciji nije bilo organizovane ideološke kontrole od strane režima.

6. Metodološke smernice

Prethodno opisan način analize i iz njega izvučene osnovne hipoteze predpostavljaju korišćenje dve grupe izvora – primarnih i sekundarnih – i u skladu sa tim određenih istraživačkih tehnika. Primarni izvori jesu sami filmovi, a njihova analiza je imala dva osnovna nivoa. Prvi nivo je bio, uslovno rečeno, tehničkog karaktera i podrazumevao je klasične instrumente filmske analize, dok je drugi nivo bio više interpretativno orijentisan, uz korišćenje intervjua i uporednog metoda.

Među instrumente filmske analize ubrajaju se instrumenti deskripcije, citiranja i dokumentovanja (Omon i Mari, 2007: 45-79). Instrumenti deskripcije odnose se na opis onoga što se može videti (ali i čuti) prilikom gledanja filma. Jedan od instrumenata iz ove grupe, a koji će je u samoj disertaciji najčešće korišćen, jeste opis filmskih slika.⁵³ Ovaj analitički postupak podrazumeva detaljan opis kadrova koji čine film, pri čemu, prilikom opisa pojedinačnog kadra treba nastojati „da se izdvoje oni elementi za koje se čini da su nabijeni informacijama“ (Omon i Mari, 2007: 64). Samim tim, glavni zadatak pri opisivanju filmske slike jeste da se tačno identifikuju prikazani elementi, da se prepoznaju i imenuju, ali i da se vizuelne sheme stave u određeni kulturni (kao i društveno-politički) kontekst kome i sam film pripada (Omon i Mari, 2007: 64).

Prilikom opisivanja filmskih slika neizostavan deo svakako čini i analiza zvučnog aspekta filmske slike, koji podrazumeva muziku, dijaloge, zvučne efekte ali i tišinu (odsustvo zvuka). Što se muzike tiče, njena glavna funkcija je naglašavanje efekata jedinstva koji je

⁵³ Pored opisa filmskih slika, u ovu grupu instrumenata spadaju i raskadriravanje (podrazumeva manipulaciju kadrovima, tj. deljenje radnje na scene i numerisane kadrove, a parametri koji se koriste u ovom analitičkom postupku su trajanje kadrova, lestvica planova, montaža, kretanja, zvuk, veze zvuk-slika [Omon i Mari, 2007: 46-47]) kao i podela na segmente (odnosi se na sekvence, pri čemu je sekvenca niz kadrova međusobno povezanih u narativnu celinu [Omon i Mari, 2007: 52]). Kako se ovi instrumenti u samoj disertaciji neće često koristiti, na ovaj način su samo uzgred pomenuti bez detaljnijeg objašnjavanja.

poželjan i na nivoima naracije i na nivoima slike, kao i mogućnost da nešto „opíše“ ili „objasni“ (Omon i Mari, 2007: 183-184). Pored ovoga, može se reći da je filmska muzika usredsređena i na, uslovno rečeno, emocionalnu ravan, u smislu da može pojačavati (ili smanjivati) emocionalni naboj određenih scena. Isto tako, muzika u filmu može naglašavati dramatičnu situaciju i dramaturški potencijal pojedinih filmskih trenutaka.

Pored muzike, filmski dijalozi su takođe bitan zvučni aspekt filmske slike. Treba reći da je teško analizirati filmski lik ne uzimajući u obzir ono što on u filmu izgovara, a sam govor često ima i strukturnu ulogu u samoj organizaciji pripovednog iskaza (Omon i Mari, 2007: 190). Prema tome, filmski dijalozi mogu sadržavati važne informacije kako za razumevanje same filmske priče, tako i za razumevanje onoga što određeni film svojom slikom poručuje.

Poslednja grupa instrumenata jesu instrumenti dokumentovanja, a njihova uloga se ogleda u tome da daju informacije o filmu koje potiču iz izvora van njega samog, i to su zapravo svi „faktički podaci koji nisu sastavni deo filma, a upotrebljivi su u analizi filma“ (Omon i Mari, 2007: 77). Među ove podatke, u literaturi se navode različiti pisani (scenario, sukcesivne faze raskadriravanja, budžet filma i dr.) i nepisani (izjave, reportaže) izvori.

Drugi nivo analize primarnih izvora imaće, kako je već rečeno, interpretativniji karakter, a među metodološkim postupcima koristiće se oni načelno bliski interpretativnoj vizuelnoj analizi (Schnettler & Raab, 2008), pri čemu će se poseban akcenat staviti na semiologiju, hermeneutiku i analizu diskursa.

Semiološki pristup filmu se odnosi na analiziranje njegovog unutaršnjeg sistema, i proučavanje svih značenjskih konfiguracija koje je moguće u njemu uočiti (Omon, 2006: 186). Ovaj pristup se čini adekvatnim jer filmska slika može biti izrazito bogata značenjima i samim tim teško uhvatljiva za analizu. Zbog toga je u tom obilju različitih značenjskih nivoa potrebno pronaći određeni sistem, pri čemu se može reći da upravo ovo predstavlja suštinu semiološkog pristupa jer „jedan od najvažnijih zadataka semiologije jeste da utvrdi postojanje sistema u na izgled nesistematskim značenjskim oblicima“ (Giro, 2001: 39).

Među autorima na čija će se gledišta oslanjati prilikom semiološke analize filma jeste i Rolan Bart (R. Barthes). Čini se da je već sasvim poznata Bartova tvrdnja da je svaka slika, kao takva, polisemična (Bart, 1979: 469), odnosno višeznačna. U savlađivanju pomenute višeznačnosti Bart navodi konotaciju, kao tehniku analitičkog tumačenja koja, rečeno njegovim

rečima, obuhvata „lelujavi niz“ označenih, tj. podrazumeva jedno otvorenije tumačenje u čijem središtu bi bila značenja i konstrukcije koje ona stvaraju.

Pored semiološkog, za tumačenje filmova korišćen je i hermeneutički pristup. Hermeneutičkom metodom se može utvrditi smisaoni sadržaj pojedinih delatnosti i njihovih tvorevina, (...) književnosti i drugih oblika duhovne kulture (Milić, 1965: 450), među koje se može ubrojati i filmski medij. Hermeneutikom se donekle može sagledati smisao filmske naracije, kako skriveni (ako postoji), tako i onaj koji je manifestnije prirode. Prema tome, hermeneutika može pomoći boljem razumevanju određenog filmskog ostvarenja, ali i lakšem sagledavanju planskog konstituisanja (nametanja) smisla putem filmskog medija. U tom pogledu, može se reći i da se hermeneutika bavi i rekonstruisanjem smisla ugrađenog u tumačenje prošlosti i uočavanjem sadržaja i načina tumačenja prošlosti koji osmišljavaju sadašnjicu i viziju budućnosti kod pojedinaca i grupa (Kuljić, 2006: 241-242). Kako se u ovom radu film posmatrao i iz perspektive tumača prošlosti (pri čemu se pokušao sagledati i smisao koji su filmske slike davale samoj prošlosti, ali i način na koji je taj smisao bio povezan sa tadašnjom stvarnošću), hermeneutički postupci tumačenja unutrašnjeg smisla i pobuda se čine posebno važnim.

Uz hermeneutički i semiološki pristup, za analizu primarnih izvora korišćena je i analiza diskursa. Uopšteno gledano, može se reći da je analiza diskursa 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: 7-10). Međutim, diskurs ne mora nužno biti centriran oko jezika, već se i sam film može sagledati kao jedna manje ili više specifična diskursivna struktura. U tom smislu, analiza diskursa može biti više nego korisna u tumačenju filmskih stereotipa jer „diskurs izražava i reprodukuje osnovne socijalne reprezentacije Drugih u društvenom i političkom kontekstu“ (van Dijk, 2001: 361). Isto tako, ova metoda se prilikom analize filmova u određenoj meri može koristiti i za markiranje nacionalističkog diskursa, kao i onih socijalnih diskursa bliskih nacionalizmu.

Osim navedenih, za analizu primarnih izvora korišćena su još dva klasična metodološka postupka – intervju i uporedni metod. Kada je u pitanju intervju, plan je bio da se odaberu ispitanici koji bi bili isključivo ličnosti bliske svetu filma (režiseri, filmski kritičari i glumci), čiji bi broj zavisio od njihove dostupnosti. Međutim, ispostavilo se da do ciljane grupe ispitanika nije bilo lako doći, tako da su izvedena samo dva intervjua, sa dvojicom poznatih reditelja.

Što se tiče uporednog metoda, ova u sociološkom pogledu veoma važna metodološka alatka je izabrana jer „[p]rimena uporednog metoda podrazumeva sistematsko i kontrolisano ispitivanje sličnosti i razlika oblika ili varijeteta pojedinih društvenih ili kulturnih pojava, u skladu s prethodno razvijenim teorijskim pretpostavkama i s ciljem otkrivanja činilaca s pretpostavljenim uzročnim dejstvom“ (Ilić, 2006: 13). Upravo na ovome je počivao i metodološki kostur rada jer su za analizu izabrane specifične kulturne pojave – filmovi, koji su se analizirali u skladu sa prethodno iznetim teorijskim pretpostavkama, a koje su u suštini podrazumevale četiri osnovna nivoa komparacije: načine prelamanja društvene stvarnosti, tretman prošlosti, odnos prema ratu i strukturne osobenosti filmske produkcije. Preko ova četiri nivoa analizirale su se sličnosti i razlike izabranih filmova s obzirom na to iz koje zemlje su potekli, pri čemu se ideološko-politička klima ovih zemalja uzela kao činilac sa određenim uzročnim dejstvom.

Na samom kraju, treba nešto reći i o analizi sekundarnih izvora. Ovaj deo opšteg metodološkog okvira odnosio se pre svega na analizu literature (monografije, istraživanja, članci, prikazi) koja se bavila kako širim društvenim problemima, tako i specifično filmskim pitanjima postjugoslovenskog prostora.

III

OSOBNOSTI POSTJUGOSLOVENSKOG PROSTORA (društveno-istorijski kontekst analize)

Ključna osobenost postsocijalističkog prostora ogledala se u radikalnoj ideološkoj promeni koja je podrazumevala širenje dominacije nacionalizma i samim tim potiskivanje ideologije komunističke partije koja je preovlađivala u prethodnom socijalističkom periodu. Ideološka promena ove vrste usloвила je i saobražavanje prema liberalno-kapitalističkom modelu društvenog razvoja, uz izvesnu političku fragmentaciju do tada relativno monolitnog jugoslovenskog socijalističkog prostora koji je razbijen na nekoliko samostalnih država. Pomenuta fragmentacija je ipak bila više formalnog karaktera pošto su sve novonastale države saobražene konceptu tzv. društava u tranziciji, što je u načelu, osim već pomenute dominacije nacionalističke ideologije, podrazumevalo i naturalizaciju postsocijalističke transformacije, odnosno sagledavanje kraha socijalizma i prelaska u kapitalizam kao nečega što je bilo podrazumevajuće i neizbežno.

Ideološki karakter postsocijalističke transformacije pokazuje i njena sveprožimajuća priroda koja je podrazumevala uticaj na ekonomski, politički i kulturni podsistem, kao i prodiranje u životne uslove grupa i pojedinaca, redefinisavanje njihovih odnosa, menjanje ponašanja i sl. (Lazić, 2000). Isto tako, u procesu formiranja ideološkog identiteta postjugoslovenskog prostora veliku ulogu su odigrali specifični uslovi sloma socijalizma u široj evropskoj perspektivi, kao i nasleđe političke kulture titoizma.

Iako predstavlja specifičan ideološki projekat, u praktičnom pogledu postsocijalistička transformacija ili tranzicija iz socijalizma u kapitalizam nije tekla ujednačeno na celom postjugoslovenskom prostoru. U slučaju Srbije, to je podrazumevalo određene osobenosti. Uspostavljanje kapitalističkih društvenih odnosa u Srbiji najpre je 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). Proces ukidanja socijalističkih društvenih odnosa bio je prvi i nužni uslov same tranzicije u kapitalizam i kao takav nije toliko razlikovao Srbiju od drugih država na postjugoslovenskom, pa i istočnoevropskom prostoru.

Međutim, osobenost ovog procesa je u tome što ukidanje starih i uspostavljenje novih društvenih odnosa nije pratila i, uslovno rečeno, politička tranzicija, jer je vlast ostala koncentrisana u rukama iste političke grupacije koja je samo promenila ime i u svoj politički program integrisala neke nove aspekte (npr. nacionalizam). Ovakav političko-vladajući kontinuum doveo je do pojave tzv. blokirane transformacije, kojom se označavao upravo „istorijski period u kojem je bivša nomenklatura (pod vođstvom S. Miloševića), tokom procesa sistemske 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 su „ratni uslovi, kao i međunarodna izolacija zemlje, predstavljali su izuzetno pogodne okvire za takav oblik promena“ (Lazić, 2011: 126).

Blokiranje transformacije se dakle odnosilo na rapidno usporavanje klasičnih tranzicijskih procesa, koji su inače podrazuemevali intenzivnu 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 „sistemska 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).

Blokirana transformacija uslovlila je još jednu dodatnu specifičnost srpskog slučaja. Naime, ekstenzivno prisvajanje i konvertovanje dotadašnje državne i društvene svojine od strane pripadnika vladajuće grupacije u kombinaciji sa učešćem u ratnim sukobima i potpunom međunarodnom izolacijom koji su uslovlili jedan opšti društveno-ekonomski kolaps, što je sve skupa, paradoksalno, dovelo do smanjenja nejednakosti širih slojeva stanovništva. Ne računajući

usku vladajuću grupaciju, masovno osiromašenje građana Srbije zapravo je smanjilo materijalne nejednakosti među njima. Sa druge strane „ni u jednoj drugoj postsocijalističkoj zemlji nije bio zabeležen takav uspeh u konverziji resursa socijalističke nomenklature – iz organizacijskih u privatno 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).

Situacija u Hrvatskoj nije bila mnogo bolja. Pojedini ekonomisti imaju izrazito negativan stav prema privatizaciji u ovoj zemlji i smatraju da ona loše izvedena uprkos veoma dobrim početnim pozicijama koje je Hrvatska zauzimala u suton raspada Jugoslavije.⁵⁴ U tom smislu se navodi da takvoj situaciji nije posebno doprineo rat,⁵⁵ već greške ukupne i ekonomske politike, pri čemu se posebno naglašava da je „(p)olitičko ozračje na početku tranzicije bilo (...) pod snažnim utjecajem ekstremno desne hrvatske dijaspore. Zbog toga je Hrvatska tijekom devedesetih bila međunarodno izolirana i trpjela manje ili više otvorene sankcije“ (Vojnić, 2005: 433).

Sagledavajući stvari iz te perspektive, kao osnovne (negativne) karakteristike tranzicijskih trendova navode se „privatizacije pretvorbom i tajkunizacijom i pogrešna razina stabilizacije“ (Vojnić, 2005). „Pretvorba“⁵⁶ je podrazumevala svođenje tada rasporstranjenog i iz socijalizma nasleđenog društvenog vlasništva na državno (a ne na privatno, kako je inače uobičajeno u tranzicijskim procesima),⁵⁷ dok se „pogrešna razina stabilizacije“ odnosila na stabilizacijski i antiinflacijski program koji je predvideo neadekvatan kurs hrvatske kune u odnosu na tadašnju nemačku marku, u smislu da nivo tog kursa nije bio realno vrednovan i kao takav nije podsticao restrukturiranje i konkurentnost već je imao negativne efekte (zatvaranje i stečaj preduzeća, povećanje nezaposlenosti i stvaranje društvenih tenzija).

⁵⁴ Kako se na jednom mestu kaže „Hrvatska spada među zemlje koje su, s obzirom na dugu reformsku i tržišnu tranziciju, bile najbolje pripremljene za tranziciju. Međutim, nasuprot tomu Hrvatska je zemlja u kojoj se dogodila najveća diskrepancija između očekivanog i ostvarenog“ (Vojnić, 2005: 430).

⁵⁵ Na jednom drugom mestu se takođe navodi da je Domovinski rat celu situaciju sa tranzicijom i privatizacijom učinio težom, ali da ne može biti uzet kao glavni razlog za njeno odlaganje (Bendeković, 2000: 74).

⁵⁶ 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 transupstanciju)“, 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).

⁵⁷ Na ovaj način je država postala najveći vlasnik u zemlji, što je povećalo njen uticaj, umesto da ga smanji, čime je ujedno i ojačala uloga same države (Bendeković, 2000: 89).

Premda se eksplicitno ne govori o „tajkunizaciji“, pod njom se uobičajno podrazumeva uplitanje tzv. tajkuna u procese privatizacije. Fenomen tajkuna sa pretežno negativnim konotacijama (iako ih sam pojam ne mora imati jer se u načelu odnosi na imućne poslovne ljude) bio je karakterističan za ceo postjugoslovenski prostor. Zbog toga se može reći da „(n)ovi bogataši, 'tajkuni', (...), koriste svaku priliku da na razne načine nagomilani novac upotrebe za kupovinu čitavih lanaca preduzeća po niskim cenama, kao i kroz potplaćivanje rukovodstava najbrojnijih partija na vlasti i u opoziciji da ne izvršavaju dok su na vlasti svoju formalnopravnu obavezu da proveravaju zakonitost sprovođenja procesa privatizacije“ (Vratuša, 2012: 231).

U tom smislu, „tajkunski karakter“ privatizacije u Hrvatskoj proizilazio je jednim delom iz specifičnih rešenja koja su donošena tokom njenog trajanja. Jedno od takvih rešenja je i „kuponska privatizacija“ koja je, jednostavno rečeno, podrazumevala da određene kategorije hrvatskih građana imaju pravo na besplatne akcije: porodice poginulih vojnika i civila u ratu, ratni vojni invalidi, hrvatski vojnici koji su bili u zarobljeništvu, mirnodopski vojni invalidi, civili koji su bili u zarobljeništvu ili su povređeni u ratu, građani Hrvatske koji su na okupiranim teritorijama ostali bez posla, izbeglice i bivši politički osuđenici (Bendeković, 2000: 65).⁵⁸ Iz ovoga se vidi da je ovakav način privatizacije privilegovao određene kategorije stanovništva, i to pre svega one koje su bile povezane sa Domovinskim ratom, čime se u izvesnom smislu naglašavala važnost ovog sukoba za samu političku elitu, ali istovremeno u javnom diskursu Hrvatske postoji mišljenje kako su učesnici u ratu (branitelji) zapravo izmanipulisani od strane vlasti, jer su dobili samo mali deo „kolača“, dok je iz svega profitirala upravo nekolicina tajkuna.

Kuponska privatizacija je trebala da dâ novi zamah privatizacijskim procesima koji su intenzivno krenuli 1991. i 1992. godine, ali su znatno usporili, da bi bili praktično stopirani krajem 1995. godine, tako da su sledeće dve godine bile posvećene pripremanju kuponske privatizacije i privatizacije velikih javnih preduzeća, ali je ostvarenje bilo praktično zanemarljivo (Bendeković, 2000: 74). Karakter tranzicije kao i samih privatizacijskih procesa u Hrvatskoj odredilo je nekoliko ključnih faktora. Najpre je reč o činjenici da je apsolutna većina u Saboru tadašnjoj vladajućoj političkoj partiji omogućila da poistoveti bivšu društvenu svojinu sa državnom i da rukovodi privatizacijskim procesima prema vlastitim kriterijumima kako bi očuvala ekonomsku i političku moć, a ovome treba dodati i deficit državnog budžeta i

⁵⁸ Jedina svrha kupona ogledala se u njegovoj mogućnosti razmene za akciju, koja davala pravo na svojinu, pri čemu kupon nije mogao biti prodat ili prebačen na druge osobe (Bendeković, 2000: 66).

konstantnu potrebu tadašnje vlade da pronade dodatne prihode za finansiranje velike državne potrošnje nametnute ratom, prisustvom izbeglica i rekonstrukcijom zemlje (Bendeković, 2000: 88).

Sve ovo je uslovalo da tranzicija u Hrvatskoj, uz privatizaciju kao njen ključni segment, bude obeležena brojnim kontroverzama, koje su neretko imale i kriminalnu prirodu, a u krajnjem ishodu, kao i u slučaju Srbije, nacionalno bogatstvo je redistribuirano kako u ruke nekolicine individua, tako i u pravcu onih koji su bili na vlasti.

U odnosu na ove dve zemlje, znatno nepovoljnija situacija bila je u Bosni i Hercegovini. Kako je već napomenuto, specifičan karakter tranzicije u Hrvatskoj nije u znatnijoj meri bio uslovljen ratnim sukobima, dok je za razliku od toga u BiH rat u potpunosti paralisao sve transformacijske procese. Zbog toga se može reći da su tranzicijski procesi u BiH započeli početkom 1996. godine, ubrzo nakon potpisivanja Dejtonskog mirovnog sporazuma, i da su sprovedeni prema pravilima Vašingtonskog konsenzusa uz striktno vođenje MMF-a, Svetske banke i USAID-a (Stojanov, 2000: 43). Upravo su Vašingtonski konsenzus (koji kroz deset striktnih pravila celokupnu privredu jedne zemlje saobražava strogo neoliberalnom modusu) sa jedne i Dejtonski sporazum (koji je, između ostalog, predviđao i specifično uređenje zemlje kao međunarodnog protektorata sa dva osnovna entiteta, Federacijom BiH i Republikom Srpskom) sa druge strane odredili karakter i okrivre tranzicije u BiH.⁵⁹ Ovome je naravno u ogromnoj meri doprinela i silina prethodno vođenih ratnih sukoba u kojima su međuetnička neprijateljstva za kratko vreme eskalirala do tada nezamislivih razmera.

Loši međuetnički odnosi uslovali su situaciju u kojoj je trgovima između različitih entiteta u BiH pre imala osobenosti međunarodne nego domaće trgovine. Samim tim je i podela na entitete uslovala procese privatizacije, jer je najpre državna imovina (imovina BiH) podeljena na imovinu entiteta (FBiH i RS), pa je tek onda mogla ući u procese privatizacije. Stoga je karakteristično da „(u) konkretnom slučaju BiH sa tri etničke grupe (Hrvati, Bošnjaci i Srbi),

⁵⁹ Osim rečenog, može se reći i da je Dejtonski sporazum „reguliranje bankarstva i carina stavio je na centralni državni nivo, fiskalna politika prenesena je na entitete i kantone, a nisu dati nikakvi instrumenti za uobličavanje makroekonomske politike cijele zemlje. Ovo je vezalo ruke države u pogledu formuliranja jedinstvene strategije ekonomskog razvoja, uključujući industrijsku politiku. U praksi, Bosna i Hercegovina nema snage da formuliра i implementira neovisnu monetarnu i fiskalnu politiku i politiku formiranja cijena i vanjskotrgovinske razmjene, kao ni politike vezane za privatizaciju, plaće i socijalnu skrb. Uz to, kreiranje industrijske politike zapravo je nemoguće prema pravilima koja u zemlji primjenjuju Svjetska banka i MMF. (...) Zemlja nema razvijenih tržišnih institucija, niti jaku vladu koja bi mogla implementirati alternativni paket politike razvoja i makroekonomije“ (Stojanov, 2000: 45).

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).

Na osnovu rečenog se može zaključiti 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 krajnje konfuzno političko uređenje koje je u mnogim segmentima paralisalo bilo kakve razvojne pokušaje ili tendencije. 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.⁶⁰

Iako se Makedonija može pohvaliti činjenicom da ni u kom smislu nije bila povezana sa ratnim sukobima koji su označili kraj jugoslovenske federacije i da shodno tome na njenoj teritoriji nije bilo oružanih neprijateljstava, tranzicijski procesi su karakterisani „surovom privatizacijom koja je generirala golemu nezaposlenost i raširila opću političku apatiju“ (Sadiku, 2013). U ovoj bivšoj jugoslovenskoj republici je već do 1997. godine privatizovano 93,1 procenat od ukupnog broja preduzeća predviđenih za svojinsu transformaciju (Sadiku, 2013), što ukazuje na relativno veliku brzinu privatizacije, koja je možda uslovila i smanjenu kritičnost prema njoj. Na praktičnom planu, privatizacija je sprovedena otkupljivanjem preduzeća od radnika njihova prodaja osobama koje su preuzele upravljanje nad tim preduzećima, čime je praktično „ekonomiju zemlje preuzela grupa menadžera čvrsto povezanih sa Socijaldemokratskom strankom“ (Sadiku, 2013), tada vladajućom partijom. U pitanju je, dakle, veoma sličan mehanizam kojim se, kao i u sličaju Srbije i Hrvatske, služila grupacija na vlasti podređujući tranzicijske tokove prevashodno sopstvenim interesima. Ovo je između ostalog podrazumevalo i devaluaciju društvenog kapitala, kako bi se lokalnoj finansijskoj eliti u nastajanju omogućilo njegovo preuzimanje (Sadiku, 2013).

I opet, kao u dve prethodno pomenute zemlje, i u Makedoniji je to dovelo do širih negativnih posledica koje su se uglavnom ogledale u masovnom osiromašenju stanovništva, kao posledici isto tako masovnih otpuštanja i propadanja fabrika i pogona. Ono što makedonski slučaj donekle možda izdvaja jeste situacija u kojoj se uprkos formalnom završetku procesa

⁶⁰ Pojedini izvori navode da je 1998. godine 61% stanovništva u BiH živeo u siromaštvu (Stojanov, 2000: 44).

tranzicije 1997. godine (a koja u Srbiji, Hrvatskoj i BiH u tom periodu nije bila ni blizu kraja), diskurs o tranziciji nastavio (zlo)upotrebljavati od strane tadašnje političke elite. Ideološko-politička instrumentalizacija priče o tranziciji kao jedne vrste postmodernog metanarativa, osim izvesnih pasivizatorskih efekata (kao svetla na kraju tunela koje se mora strpljivo čekati), trebala je kroz narativ o perpetuiranju tranzicije osigurati kontinuitet „neoliberalne propagande, koju je politička klasa u Makedoniji koristila kako bi naglasila nužnost žrtvovanja društva u ime postizanja boljeg životnog standarda, koji je trebao nastupiti jednom kada tranzicija bude dovršena“, pri čemu je „(l)ogika brze i potpune privatizacije oslabila je mogućnost pokreta otpora i političkog diskursa koji bi se mobilizirao oko obrane javnog dobra“ (Sadiku, 2013).

Skromno opisani tranzicijski procesi u navedenim 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. Premda su se i u ovoj bivšoj jugoslovenskoj republici vodili ratni sukobi, oni trajali kratko i nisu doveli do velikih materijalnih ili ljudskih razaranja. To je, između ostalog, uslovalo da i proces tranzicije bude znatno drugačiji nego u ostalim bivšim jugoslovenskim republikama (ovome je svakako pogodovao i „predratni“ status Slovenije kao najrazvijenije i najbogatije). Isto tako, Slovenija je brzo stekla međunarodno priznanje (već krajem 1991. godine Nemačka je priznala Sloveniju), postojao je unutrašnji konsenzus po pitanju nezavisnosti⁶¹ i izražena etnička homogenost zemlje, a relativno brzo ostvaren je i ulazak u međunarodne institucije (što je bio jedan od indikatora da je Slovenija bila na „pravom tranzicionom putu“).

Ipak, ovakvu „idiličnu“ sliku donekle kvari činjenica da privatizacije ipak nije bila „knjiški“ urađena, pošto je i u Sloveniji javljaju slične tendencije kao i u Hrvatskoj i Srbiji. U tom smislu se navodi da „(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). Isto tako, na scenu stupaju novi (stari) igrači, kao što je Katolička crkva koja, za razliku recimo od Srpske pravoslavne crkve u Srbiji, uspeva da vrati deo svog bogatstva. Tako je „(p)rivatizacija zemljišta i nekretnina

⁶¹ Na referendumu o nezavisnosti održanom decembra 1990. godine, velika većina od 88,2% glasala je za nezavisnost (Ramet, 1993: 872).

(...) 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).

Imajuću rečeno u vidu, može se reći da je na postjugoslovenskom prostoru vladala dosta 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.⁶² Uz ovo, još jedna okolnost koja je bila zajednička za tranzicione procese svih ovih država jeste i ta da su se odvijali u okolnostima raspada Jugoslavije. Kako je raspad ove zemelje i rat koji je usledio trajno obeležio ne samo postjugoslovenski prostor, već i ovaj deo Evrope, tako je i postao predmetom analize brojnih autora i teoretičara.

Jedna od takvih analiza, kojoj je prevashodni cilj bio izbegavanje redukcionističkih tumačenja i ujedno njihova kritika, jeste i ona koju je ponudio Mladen Lazić. Ovaj sociolog u jednom kraćem tekstu predlaže dve osnovne klasifikacije ključnih činilaca raspada (Lazić, 1994). Polazi se najpre od spoljašnjih činilaca čija važnost, po autoru, proiziđi iz međunarodnog priznavanja bivših jugoslovenskih republika kao samostalnih država. Ovi činoci su dalje podeljeni u dve osnovne grupe koje su obuhvatale faktore neposredne i posredne zainteresovanosti. U oba slučaja, centralnu ulogu je odigrala tadašnja evropska sila u usponu, Nemačka, koja je težila uspostavljanju novih sfera uticaja (neposredna zainteresovanost), kao i demonstraciji simboličke moći (posredna zainteresovanost).

Kada su u pitanju unutrašnji činoci raspada SFRJ, njima se posvećuje znatno više prostora, a kao „analitičko sito“ predlaže se shema od 12 kategorija. Ova kategorije su prizvod ukrštanja dve osnovna aspekta, temporalnog, koji se odnosi na procese dugog (istorijski), srednjeg (sistemski) i kratkog trajanja (konjunktorni), i strukturalnog, koji obuhvata političku, ekonomsku, kulturnu i socijalnopsihološku dimenziju. Njihovom kombinacijom dobija se, kako

⁶² Moglo bi se u tom smilsu reći da je „(p)otpuno otvaranje nacionalnih ekonomija „stranim investicijama“ je u različitim kontekstima imalo slične učinke: oštre klasne antagonizme, rasprodaju državnog bogatstva i visoku nezaposlenost. Došlo je do demontaže socijalne države, krčenja političkog prostora koji je bio zasađen u vreme socijalizma i novih politika isključivanja, pošto su na tapetu bili pre svega mladi, žene, manjine i migranti“ (Kirn, 2011: 20).

je već rečeno, 12 činilaca raspada Jugoslavije raspoređenih u tri grupe, prema dužini samih procesa. Tako u prvu grupu činilaca dugog trajanja spadaju istorijat političkih odnosa Srba i Hrvata, zatim velike regionalne ekonomske razlike u obe Jugoslavije, kao i opšti način života sa akcentom na nepismenost i religijske podele, a poslednji je autoritarnost. Grupa činilaca srednjeg trajanja odnosi se na način organizovanja kolektivnovlasničke klase, sistemsku ekonomsku krizu (uz protivrečnosti komandno planskog sistema i smanjenje međurepubličkih privrednih veza), ideologiju (koja je podrazumevala potiskivanje međunacionalnih konflikata i brzu zamenu klasne legitimacije nacionalnom) i odlazak vođe uz neadekvatnost kolektivnog predsedništva. Poslednja grupa koja se odnosi na činioce kratkog trajanja obuhvatala je formiranje nacionalističke opozicije, produblјivanje ekonomske krize i nametnuto započinjanje procesa svojinske transformacije, izmenjenu ulogu inteligencije i njenu radikalizaciju i rast nepoverenja između pripadnika različitih nacija kao i pitanje „kvaliteta“ nacionalnih vođa.

Premda i sam navodi da je ovo pre svega klasifikacija, Lazić donekle upućuje i na pravac dalje uzročne analize (koja logično sledi posle klasifikacije), odnosno na određivanje grupe činilaca čiji uticaj je bio presudan za raspad SFRJ. Po njemu, „centralnu ulogu u raspadu Jugoslavije imali su sistemski činioci. Oni su 'preradili' istorijske okvire tako da su dezintegracioni elementi dobili prevagu, i neposredno su oblikovali konjunkturane činioce koji su predstavljali delatne nocioce raspada“ (Lazić, 1994: 165).

Nešto drugačiji pristup, ali sa sličnom idejom, ponudio je politikolog Dejan Jović, koji je u jednom obimnom tekstu kritički sagledao nekoliko najučestalijih gledišta o raspadu Jugoslavije (Jović, 2001). Jović tako 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. Oni su dakle u svom sagledavanju raspada Jugoslavije partikularni i nepotpuni, ali uzeti zajedno mogu pomoći boljem razumevanju dezintegrativnih procesa na posjugoslovenskom prostoru. 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 neizbježno, jer se ništa u politici ne može smatrati neizbježnim“ (Jović, 2001: 152).

IV

IDEOLOŠKI SADRŽAJI U FILMSKOJ PERSPEKTIVI

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 identičnim ekonomsko-političkim transformacijama. Nestanak Jugoslavije i nastanak novih država bio je zaogrnut i korenitim ideološkim promenama. Ideološki zaokret ogledao se u eskaliranim nacionalizmima, širenju tržišta, pojačanim interesovanjem za ekstremne političke pokrete (npr. četništvo i ustaštvo), izraženom antikomunizmu, jačanju religioznosti i uticaja crkve, ali i u državnom nadzoru i kontroli ključnih državnih resursa od strane vrha vlasti, političkom pluralizmu i sl. Ključna kategorija u ovakvom svojevrsnom ideološkom amalgamu bio je svakako nacionalizam.

Kako bi se uočili i analizirali uticaji dominantne ideologije na filmski medij (što je i cilj rada), sama ideologija je više shvaćena kao jedan širi okvir koji je oblikovao (u skladu sa interesima centara političke moći) filmska viđenja određenih segmenata društvene realnosti. Među ovim segmentima izabrani su oni za koje se pretpostavlja da su među podložnijim kada je u pitanju ideološka instrumentalizacija. Samim tim, to bi trebalo da znači da se prilikom analize tih segmenata može preciznije ustanoviti eventualni upliv ideologije. U skladu sa rečenim, ispitaće se četiri ključna aspekta: 1) kakva je bila filmska slika društva, 2) na koji način se film odnosio prema prošlosti, 3) kakav je bio tretman rata na filmu i 4) da li su postojali direktni politički uticaji, i ako jesu kakva je bila njihova veza sa ekonomskim (finansijskim) aspektom filmske produkcije. Važno je napomenuti da se ovi aspekti (i to pre svega prva tri) neće posmatrati sami za sebe, već će težište analize biti na tome koliko su predstave konstruisane u

izabranim filmovima (o prošlosti, ratu ili nekim drugim aspektima društvene stvarnosti) bile saobražene dominantnom ideološkom obrascu.

1. Filmska slika postjugoslovenskih društava

Kako se analiza filmske slike društva čini gotovo neuhvatljivom pre svega zbog svoje širine, odlučeno je da se u okviru ovog dela najpre pažnja obrati na dominantne vrednosne orijentacije i njihovo eventualno kodiranje u filmsku sliku. Pošlo se od jednostavne pretpostavke da se određene vrednosne orijentacije shodno svojoj rasprostranjenosti u većoj ili manjoj transponuju (ili kako bi Daglas Kelner rekao transkodiraju) u konkretna filmska ostvarenja. U tom pogledu, slučaj sa nacionalizmom se čini posebno indikativnim jer je to bio jedan od dominantnijih socijalnih diskursa čitavog postjugoslovenskog prostora.

1.1 Nacionalizam

Bez pretenzije da se dâ bilo kakva konačna definicija, u samom radu nacionalizam će se shvatati u okvirima teorijskih pretpostavki nekoliko autora. Jedan od njih je i Ernest Gellner (E. 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). 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 kongruenciju etničke i političke zajednice. Pitanje teritorije se tako čini posebno važnim, a to se vidi i u razmatranjima Entoni Smita (Anthony Smith) o nacionalnom identitetu. Iako ovaj autor nacionalizam vidi kao oblik kolektivnog, kulturnog identiteta, koji u biti može imati dva oblika, zapadnoevropski ili građanski i istočnoevropski ili etnički,⁶³ teritorijalni elemenat je jedna od ključnih kategorija. Osim teritorije, odnosno domovine,

⁶³ Osnovu građanskog nacionalizma čine istorijska teritorija, pravno-politička zajednica, pravno-politička jednakost njenih pripadnika i zajednička građanska kultura i ideologija, dok etnički nacionalizam prevashodno naglašava genealogiju, pretpostavljene veze po lozi, narodnu mobilizaciju, vernakularne jezike, običaje i tradicije (Smit, 1998: 26, 28). Ovo su, naravno, idealnotipski modeli, a sam Smit naglašava da je nacija zapravo mešovita ova dva skupa elemenata koji variraju od slučaja do slučaja. Slično tome, i Gellner, pozivajući se na jednog drugog autora, razlikuje dve vrste nacionalizama, zapadni, ujedinjujući, koji je tipičan za 19. vek i istočni ili razarajući svojstven 20. veku

kao bitna obeležja nacionalnog identiteta uopšte Smit 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).

Sva navedena obeležja čine zapravo jednu vrstu temelja na kojem se dalje izgrađuje nacionalni identitet. Posmatranje nacionalnog, odnosno nacionalističkog⁶⁴ kao jedne vrste identiteta otvara pitanje i njegovog konstruktivističkog karaktera. Naime, treba imati u vidu da je identitet u tradicionalnim društvima bio stabilan i postojan, i to kao rezultat unapred određenih društvenih uloga, dok u modernim društvima postaje znatno fleksibilniji i promenljiviji (Kelner, 2004: 381-382). S obzirom na tu činjenicu, pitanje je da li se i nacionalizam može sagledati kao jedan oblik identitetskog izbora? Premda se ne služi pomenutom terminologijom, Benedikt Anderson (Benedict Anderson) navodi da se nacionalnost, odnosno kako on smatra da je pravilnije reći, bivanje nacijom (*nationness*), kao kulturna tvorevina, javilo krajem 18. veka (Anderson, 1998: 16), čime se sa jedne strane naglašava konstruktivistički karakter u smislu kulturne tvorevine, dok se sa druge ističe modernistički aspekt nacionalizma s obzirom na to da se, po Andersonu, javio u osvit moderne.⁶⁵

Ovaj autor se, naravno, ne zadržava samo na ovome već daje i svoje viđenje nacije koja je „zamišljena politička zajednica, i to zamišljena kao istovremeno inherentno ograničena i suverena“ (Anderson, 1998: 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 drugrstvo“, ne

(Gelner, 1997: 142). Na jednom drugom mestu analitički se razdvajaju četiri tipa nacionalizma: integrišući, koji je svojstven Evropi i Severnoj Americi, zatim unificirajući, odnosno ujediniteljski karakterističan za Nemački Rajh i Italiju, onda secesionistički koji je na razvalinama austrougarskog i osmanskog carstva stvorio nove države i transfer-nacionalizam, koji je podrazumevao prenošenje evro-američkog modela na nekadašnje kolonije (Veler, 2002: 66-67).

⁶⁴ Ovdje 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). Međutim, razlika između nacionalnog i nacionalističkog može biti vrlo tanka jer je „nacionalno uvek u opasnosti da postane nacionalističko, onda kada se nacija seća samo svojih žrtava“ (Kuljić, 2011: 30).

⁶⁵ Kada je u pitanju moderni karakter nacionalizma, može se primetiti dvostruki paradoks: „nacionalizam i nacija su (objektivno), s jedne strane, apsolutno novovrsni fenomeni moderne, ali su za njihove protagoniste (subjektivno) bili prastari. A s druge strane je nacionalizam težio da bude priznat kao univerzalni princip, ali je insistirao na jedinstvenosti svog konkretnog uobličjenja“ (Veler, 2002: 47). Entoni Smit, za razliku od ovoga, smatra da nacionalizam zapravo ima premoderne korene, pre svega u jednoj vrsti opšteg osećanja zajedništva.

zavisno od toga da li u njoj vladaju nejednakost i izrabljivanje (Anderson, 1998: 18).⁶⁶ 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).

Zamišljanje zajedništva u izvesnom smislu može ukazivati na relativno snažan integrativni potencijal nacionalizma. U tom smislu, nemački historičar Hans-Ulrich Veler (Hans-Ulrich Wehler) naglašava da je nacionalizam „sistem ideja, doktrina, slika sveta koja služi stvaranju, mobilizaciji i integraciji veće solidarne zajednice (zване nacija), ali pre svega legitimaciji novovremene političke vladavine“ (Veler, 2002: 15). Kroz mobilizatorsku i društveno-integrativnu, a posebno legitimizaciju funkciju, nacionalizam preuzima karakteristike samog ideološkog diskursa.

Svojevrsno izjednačavanje nacionalizma sa ideologijom može se pronaći u pristupu Majkla Biliga (Michael Billig), profesora na Univerzitetu u Laffborou u Engleskoj (Loughborough University), koji ne naglašava toliko društveno-integrativni 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 uobičajno, 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 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 svakodnevnim životnim praksama, koje najčešće nisu svesno opterećene očevitim nacionalističkim težnjama. On ovo naziva banalnim nacionalizmom pod kojim podrazumeva „intelektualne navike koje ustaljenim nacijama Zapada omogućavaju da se

⁶⁶ 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).

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.⁶⁷ Na ovaj način razlikuje se manifestni, gorljivi nacionalizam od latentnog, skrivenog čiji kanal ispoljavanja, između ostalog, može biti i u popularnoj kulturi.⁶⁸

Što se tiče postjugoslovenskog prostora, eksplozija nacionalizma u najisključivijem obliku postala je gotovo centralna osobenost tog područja, pa samim tim Biligova koncepcija ne izgleda previše primenjivo. Međutim, ispod tih očevidno raspaljenih nacionalističkih strasti, plamen nacionalizma je svakako u manjem ili većem intenzitetu konstantno goreo, pa će upravo koncept banalnog nacionalizma poslužiti za detektovanje tih relativno suptilnih nacionalističkih melodija.

Sa druge strane, upravo je gore pomenuta eksplozija nacionalizma često uticala na njegovo simplifikovano sagledavanje, koje se dosta često u javnom, ali i naučnom diskursu okretalo ka tome da je nacionalizam glavni krivac za raspad socijalističke Jugoslavije. Čini se da su takva gledišta krajnje uprošćena i pojednostavljena, a da bi se pre moglo reći kako je nacionalizam postao jedna vrsta prijemčive ideološko-identitetske alternative tada već „umornom“ socijalizmu. Ovo je posebno uzelo maha kada je uticaj levice i socijalizma počeo da blede u drugoj polovini 1980-tih godina.⁶⁹ To dosta rečito pokazuje zbornik tekstova „Nova

⁶⁷ Slikovit primer banalnog nacionalizma koji on daje je nenametljivo stajanje nacionalne zastave na nekoj javnoj ustanovi, nasuprot egzaltiranog mahanja tom istom zastavom.

⁶⁸ 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* održavao 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 (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.

⁶⁹ Ovako radikalno prelaz iz jedne krajnosti (komunistički internacionalizam) u drugu (nacionalistički ekskluzivizam) delimično se može objasniti i višedimenzionalnim karakterom nacionalnog identiteta, koji ističe Entoni Smit, a prema kome se nacija „oslanja na elemente drugih vrsta kolektivnih identiteta, čime se objašnjavaju ne samo mogućnosti kombinovanja nacionalnog identiteta s tim drugim tipovima identiteta – klasnim, verskim ili etničkim – nego i kameleonske permutacije nacionalizma, kao ideologije, s drugim ideologijama, poput liberalizma, fašizma i komunizma“ (Smit, 1998: 30). Ipak, kako je ovaj prelaz imao relativno velike, gotovo globalne, razmere, pojedini autori to sagledavaju kao svojevrstan fenomen označavajući ga kao prevladavanje prošlosti, sa kojom je

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 većina radova u zborniku jeste ta da se pod kritikom ideologije gotovo isključivo podrazumeva 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.⁷⁰ Kao jedina moguća i vredna alternativa navodi se nacionalno i nacionalna problematika i u skladu sa tim se posebno apostrofira važnost i značaj autora koji će nedugo zatim postati korifeji nacionalističke ideje (Dobrica Ćosić, Matija Bećković, Rajko Petrov Nogo, Gojko Đogo, Milovan Danajlić, Milorad Pavić, Slobodan Selenić i drugi).

U potonjoj diskusiji stvari se ipak malo ublažavaju i razvodnjavaju, ali jedino Predrag Matvejević otvoreno i jasno upozorava je mnogo lakše „udariti na nekakav 'dogmatski marksizam (...), nego dijagnosticirati lukave nacionalističke ideologije, koje se već petnaestak godina uvlače u sve naše nacionalne kulture...“ (cit. pr. Palavestra, 1989:189). Iako ovo upozorenje nije previše dotaklo ostale učesnike, poduže Matvejevićevo izlaganje pri kraju diskusije malo ih više pogodilo. U njemu Matvejević kritikuje zatvorenost, tada još uvek, jugoslovenskih naroda u sopstevne nacionalne zabrane kao i nerazumevanje, ali i ostrašćenost i rastuće neprijateljstvo među njima. S obzirom na to da je Matvejević konkretno pomenuo i Srbiju, pojedini učesnici skupa to prepoznaju kao antisrpski govor, čime se gledišta zaoštravaju i na videlo izbijaju latentni nacionalistički resantimani.

Osim što bi radovi i diskusija u navedenom zborniku mogli predstavljati slikovit primer delovanja organskih intelektualca i načina na koji su oni u službi hegemonije kao procesa legitimisanja određene ideologije kroz kulturu (u ovom slučaju nacionalističke), vidljiva je

blisko povezana upravo i promena identiteta. Prevladavanje prošlosti je, tako, velikim delom posledica promene epohalne svesti koju je uslovio slom evropskog socijalizma, a podrazumeva odbacivanje celokupne prošlosti ili jednog njenog dela (a samim tim i odgovornosti za prošlo), dok se to na nivou identiteta manifestuje kao renegatstvo, tj. konvertitstvo koje je podrazumevalo različite strategije osmišljavanja, racionalizacije i normalizacije ovog, relativno radikalnog obrta (Kuljić, 2002).

⁷⁰ Jedini disonantni glasovi dolazili su od strane hrvatskih autora. Igor Mandić tako primećuje da u najnovijem srpskom romanu primat nacionalne problematike često zamračuje sve ostale vidike, dok Zvonko Kovač smatra da u patrijarhalno-dogmatskom modelu domaće kulture samo jedan dominantan princip zamnjuje drugim – socijalistički estetičkim, estetički kritički, kritički nacionalnim. Za razliku od njih Predrag Matvejević otvoreno kritikuje međusobne odnose naroda u Jugoslaviji podlegnute nacionalističkim strastima, s pravom naglašavajući kako je mnogo lakše kritikovati vlast bez moći i njenu ideologiju nego moć koja vlada, posebno u kulturi (cit. pr. Palavestra, 1989: 66, 75, 149).

upravo i činjenica da se sam nacionalizam sagledavao kao jedna vrsta alternative do tada preovlađujućoj komunističkoj orijentaciji.⁷¹ Ovaj primer izvesne idejne supremacije nacionalizma u odnosu na internacionalni komunizam u samoj Srbiji svakako nije bio usamljen niti izolovan. To takođe nije bilo slučaj ni sa drugim jugoslovenskim republikama, jer se recimo u Sloveniji, koju je karakterisala relativno slobodna atmosfera,⁷² nacionalizam intelektualne elite razgoreo negde u isto vreme kao i u Srbiji, već od prve polovine osamdesetih (Bakić, 2011: 83). U ovoj republici je početkom 1987. godine u časopisu *Nova revija* objavljen specijalni 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 srpski *Memorandum SANU*,⁷³ ostaje činjenica da je nacionalističko raspoloženje u znatnoj meri potiskivalo komunističko insitiranje 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-tih, koji je opet svoje korene imao u nacionalno profilisanom dokumentu *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, kojim se želeo zaštititi hrvatski jezik od eventualne asimilacije.⁷⁴

Iako je u socijalističkoj Jugoslaviji nacionalizam bio zvanično proskribovan i anatemisan, nezvanično je njegov plamen tinjao gotovo tokom celog postojanja ove zemlje. 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

⁷¹ 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).

⁷² U Sloveniji je sredinom 1980-tih na izborima liberalno krilo pobedilo konzervativce u okviru Saveza komunista Slovenije, što je u znatnoj meri liberalizovalo i samu društveno-političku klimu, dajući prostora tako nezavisnom Radio Studentu i *Mladini* za kreiranje jedne opuštenije atmosfere u kojoj je bilo moguće otvoriti diskusiju i o nekim dugo tabuiziranim temama (Ramet, 1993: 870).

⁷³ 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 sama suština oba dokumeta bila osporavanje Jugoslavije, odnosno kritika njene legitimnosti.

⁷⁴ U *Deklaraciji* se tako tražilo razdvajane hrvatskog i srpskog jezika uz naglasak da je potrebno osigurati „dosljednu primjenu hrvatskoga književnog jezika u školama, novinstvu, javnom i političkom životu, na radiju i televiziji kad se god radi o hrvatskom stanovništvu, te da službenici, nastavnici i javni radnici, bez obzira otkuda potjecali, službeno upotrebljavaju književni jezik sredine u kojoj djeluju“ (dostupno na <http://www.matica.hr/kolo/314/Deklaracija%20o%20nazivu%20i%20polo%C5%BEaju%20hrvatskog%20knji%C5%BEevnog%20jezika/>, posećeno juna 2014. godine). Hrvatsko nacionalno pitanje u okvirima Jugoslavije nije se ograničavalo samo na kulturu, već je obuhvatalo i sferu ekonomije i to uglavnom kao „rušenje 'ekonomske moći' Beograda (Pešić, 1996: 23).

tokom 1989. i 1990. godine, usled gubitka ideološko-političkog monopla 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 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).

Iako su sve tri pobedničke 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 kojoj 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%),⁷⁵ 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,⁷⁶ dok su bosanski Hrvati težili prisjedinjenju sa državom Hrvatskom.⁷⁷

Upravo je situacija u ovoj „Jugoslaviji u malom“ bila ogledalo situacije i u „velikoj Jugoslaviji“. Naime, u Sloveniji i Hrvatskoj su prve slobodne izbore transformisani komunisti

⁷⁵ Dostupno na <http://www.fzs.ba/Dem/Popis/Etnicka%20obiljezja%20stanovnistva%20bilten%20233.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 u kojoj kaže: „Zbog suvereniteta Bosne ja bih žrtvovao mir. Zbog mira u Bosni ne bih žrtvovao suverenu Bosnu“ (*cit. pr.* Bugarel, 2004: 84-85).

⁷⁶ Srpsko protivljenje nezavisnoj BiH bilo je vrlo snažno, što govore i reči lidera bosanskih Srba, Radovana Karadžića u Parlamentu BiH tokom 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 kvazi-državnim ovlašćenjima, koje su proglasili Srpskim autonomnim oblastima (Calic, 2009: 123).

⁷⁷ 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, posećeno avgusta 2013. godine).

izgubili od nacionalista u čijem programu je bilo stvaranje samostalnih država (Pešić, 1996: 49), što znači da su novoformirane „nacionalno osveštene“ 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 da 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.⁷⁸ I u Makedoniji je takođe situacija bila nešto specifičnija, jer iako je nacionalistička partija (VMRO-DPMNE) dobila najveći broj glasova kao pojedinačna stranka, nije dobila većinu svih glasova (Pešić, 1996: 49).

Kako bilo, raširenost i dominacija nacionalizma i kulturi i politici je bila 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 prema tome znači da je nacionalizam predstavljao reakciju na rat, a ne njegovu anticipaciju (Sekulić, 2011).⁷⁹ Nakon raspada i stvaranja sopstvene nacionalne države i u Sloveniji je sam nacionalizam razbuđen, 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).⁸⁰ U Srbiji je porast značaja i povećanje intenziteta osećanja nacionalne pripadnosti uslovalo 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).

⁷⁸ U SPS je ušao i dotadašnji Socijalistički savez radnog naroda Srbije (SSRNS) koji je, nominalno, bio vanpartijska organizacija.

⁷⁹ Ovakav zaključak se čini malo ipak malo nategnutim, iako je istraživanje pokazalo 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). Na jednom drugom mestu je pak pokazano da „(d)ruge polovina 80-ih je, međutim, bila obeležena opštim (u svim delovima SFRJ, među svim etničkim grupama, u svim društvenim slojevima) snažnim usponom nacionalizma, a produženi građanski ratovi održavali su njegovu pogonsku osnovu“ (Lazić, Cvejić, 2004: 63). Što se konkretno tiče Hrvatske, sredinom 1990-tih se pokazuje znatan skok ove nacionalističke vrednosne orijentacije, što može voditi zaključku da je raširenost nacionalizma u Hrvatskoj bila posledica raspada Jugoslavije i rata koji je usledio, čime se ujedno dovodi u pitanje interpretacija da je sukob bio odraz nacionalnih tenzija (Sekulić, 2011: 50). Na ovaj način se sa jedne strane u potpunosti abolira odgovornost hrvatskog nacionalizma (zajedno sa svim ostalim nacionalizmima).

⁸⁰ 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, Italija, Mađari, već samo oni koji su dolazili iz bivše Jugoslavije (Kuhelj, 2011: 274).

Raširenost nacionalizma i nacionalističke orijentacije na postjugoslovenskom prostoru bila je, dakle, evidentna. Zbog toga se može pretpostaviti da je nacionalistički diskurs ostavio određeni trag i na filmskoj produkciji, jer je njegov uticaj, u izvesnom smislu, bio širokopražimajući. U skladu sa tim bi najpre trebalo razmotriti da li su i na koji način filmovi sa postjugoslovenskog prostora konstruisali nacionalni identitet, tj. da li su postojale „vizuelne reprezentacije nacionalnog identiteta“ (A. Smith)? 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 primere vrline (*exempla virtutis*) povezane sa psihološkom tenzijom, moralnim izborom i ličnim dramama protagonista (Smith, 2000: 48),⁸¹ oblikovanje „etničke atmosfere“ obuhvata evociranje i prikazivanje nacionalnog (*nationhood*) 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 (*ethnoscapes*) i narod (Smith, 2000: 51).

Preko dimenzija koje Smit navodi oblikuje se etnička atmosfera u filmovima, koja je pogodna za konstruisanje vizuelnog 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 reknstrukcija „obezbeđuje '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 (*common folk*), već Narod sa prepoznatljivom etničkom kulturom (Smith, 2000:56).

Smitovim dimenzijama preko kojih se gradi nacionalni identitet, može se dodati (samo)viktimizacijska 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 neuporedivost sopstvene žrtve i

⁸¹ Motiv heroizma kao važne instance u građenju slike sopstvenog kolektiva detaljnije će se obrazložiti u poglavlju koje se bavi slikom rata na filmu.

istovremeno legitimiše sam nacionalizma. Samim tim „se i žrtvama datim za državu, religiju, ideologiju... pripisuje legitimacijski kapacitet, koji se ugrađuje u ideju države, u religiju, u ideologiju... S druge strane, oni, od kojih se očekuje žrtvovanje i koji se žrtvuju, često grade razne strategije kako da od sopstvene žrtve imaju kakvo dobro, pa, makar i onda kada daju život“ (Jovanović, 2014: 292).

Vizuelne reprezentacije nacionalnog identiteta u filmovima snimljenim u Srbiji možda su najneposrednije izražene 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. Ali Alija sve vreme oseća nelagodu (progone ga i košmari u kojima sanja janjičare i „danak u krvi“), čime se implicitno sugerije da je to posledica prihvatanja nacionalnog identiteta koji nije „stvarno njegov“. Na ovaj način nacionalno se sagledava u primordijalnom ključu, po kome nacija nastaje zajedno sa čovekom, odnosno da pojedinci svojim rođenjem nužno pripadaju određenim etničkim grupama (Bakić, 2006: 232-233).

Nacionalni identitet je možda još više naglašen preko „istorijske mape“ na kojoj je pokazano kako zapravo svi Muslimani vode poreklo od Srba, i kako su samim tim Srbi „narod najstariji“. To je posebno evidentno u scenama u kojima „Sikter“ Efendija (Aleksandar Berček) objašnjava Aliji kako njih dvojica poreklom Srbi i kako se sam Efendija tog porekla nikako ne odriče. S obzirom na to da ova scena ima 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 i koje se na taj način istovremeno ugrađuje i u tekuće identitetske sklopove.

Živopisnih scena u filmu ima dosta, a premda su uglavnom nabijene brutalnošću i eksplicitnim scenama nasilja, koje je mahom usmereno ka srpskoj naciji, njihova glavna funkcija je građanje statusa žrtve. Samim tim, kroz prikazivanje stradanja pripadnika sopstvene nacije, žrtva zapravo postaje i sama nacija.

Etnokrajolici su na izvestan način takođe uključeni u viktimizacijsku sliku, jer radnja filma počinje u tradicionalnom selu u Hercegovini sa pravoslavnom crkvom i kućama od kamena, koja ubrzo biva spaljena od strane Muslimana. Premda se oni toponimi u filmu više ne pojavljuju (osim pri kraju, u veoma bitnom momentu, kada Alija/Ilija doživljava trenutak

nacionalnog osvešćenja), njihova snžana 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 s obzirom na to da je prikazan bez tamnih strana. Ovako neukaljan nacionalni portret zaokružuju polu-mitski lik sveštenika Nićifora Jugovića (Velimir Bata Živojinović) i dobre srpkinje Milice (Bojana Maljević).

Film *Nebeska udica* takođe je ponudio relativno koherentnu sliku nacije. U ovom ostvarenju, koje oslikava period u Srbiji tokom bombardovanja NATO-a, pojedine dimenzije koje Smit navodi su varirane 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 igralište. Motivisući i druge da mu pomognu, uspeva u svom naumu, čime je pokazana jasna evolucija like. Na kraju, on ipak gine, čime se njegovom liku dodaje i snažna žrtvenosna aura.

Martirologija je u izvenosm 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 gotovo nihilističkom negiranju situacije u kojoj se nalaze (kod većine likova uprsko specifičnosti situacije prevladuje uglavnom opušten stav praćen učestalim konzumiranjem alkohola i intenzivnim međusobnim druženjem), ali i zavidan nivo zajedništva (udruživanje u opasnom poduhvatu radi rekonstrukcije igrališta). Nacionalni identitet je na ovaj način jasno uobličen, a kao glavne karakteristike nameću se moralna nepokolebljivost, sloga i jedinstvo.⁸²

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

⁸² Osim na ovom nivou, nacionalni identitet je posredno konstruisan i preko košarke kao svojevrsnog nacionalnog sporta, jer je košarka tokom devedesetih 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 velike rezultate. Osim eskapizma, mnogima su u opštoj nemaštini i bezperspektivnosti košarkaški uspesi bili jedna od retkih satisfakcija. U filmu se čak i pojavljuju neki od tadašnjih košarkaških reprezentativaca.

odgovarati prvoj dimenziji koju Smit pominje (razvoj likova), i ujedno predstavljati prototip nacionalnog junaka. Ovo bi moglo potvrditi njegovo krajnje afirmativno prikazivanje koje se ogleda u isticanju njegove mentalne i fizičke snage, ali i dobrote i brižnosti. Istovremeno, naglašena je i briga za domovinu, ali, pre svega za sopstvenu naciju. Ovome je dodata izražena akciona komponenta (potencira se kako je „lak“ na obaraču), sa izraženom humornom crtom u karakteru. Pomenutom filmskom liku dodata je i jedna vrsta mitagoške aure, koja se gradi posredno, kroz replike drugih likova o njemu.

Osim ovoga, u filmu se na različite načina variraju dva klasična nacionalistička motiva: motiv žrtve i motiv izdaje. Prvi motiv se nedvosmisleno odnosi na Srbiju koja se prikazuje najvećom žrtvom, i to najpre u Prvom svetskom ratu. Ovo je stavljeno do znanja već na početku filma kada Matori drži patriotski govor 1990. godine o velikom srpskom stradanju u ovom sukobu, a zatim slede scene groblja srpskih vojnika u Solunu, gde se iz ptičje perspektive vidi kroz veliki broj grobova čime se vizuelno naglašava to o čemu je govorio. Osim ovoga, pokazano je i kako su Srbi bili žrtve i u socijalističkoj Jugoslaviji, što se vidi u scenama u kojima dva agenta SDB-a pričaju o tome kako Hrvati u ovoj organizaciji prisluškuju Srbe, čime se aludira na to da se protiv Srba spremala zavera. Motiv izdaje je usmeren na sopstveni nacionalni kolektiv jer je pokazano kako srpski agenti izdavali jedni druge, ali je takođe naglašeno i kako su u Jugoslaviji Hrvati izdali poverenje Srba.

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.⁸³ 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 nisu bili podvrgnuti racionalnoj i razložnoj kritici nego postmodernom ironičnom poigravanju. U tom smislu se može reći i da je film „odražavao

⁸³ Kao što je, na primer, priča da su se na srpskom srednjovekovnom dvoru koristile viljuške, dok su Nemci (*Švabe*) jeli su rukama ili „proročanstvo“ o tome kako će Srba ostati tačno toliko da stanu pod jednu krušku.

nacionalne trendove koji su dominirali društveno-političkom i kulturnom sferom, zbog čega nije bio u stanju da temeljno analizira štetne posledice etničkog ludila“ (Levi, 2009: 210).

Isto tako i kada su u pitanju pojedinačni likovi i njihov razvojni put u filmu, oni simbolizuju heterogenost nacije (ne samo u smislu njihovog različitog porekla i motivacije odlaska u rat, koja je vrlo često do krajnosti pragmatična, već i u samim postupcima koji, kao što su paljenje sela, nemaju glorifikatorski potencijal), ali i njeno jedinstvo kada je najvažnije, a to su trenuci 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 (*Lepa sela lepo gore* i *Sveti Georgije ubiva aždahu*), 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 ima tamnih strana,⁸⁴ ali koje je jedinstveno kada je najvažnije.

Slično tome, vizuelne reprezentacije nacionalnog identiteta i u filmu *Podzemlje* su takođe nešto specifičnije konstruisane jer 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 nemačko bombardovanje Beograda 1941. godine) u izvesnom smislu poslužilo ocrtavanju nacionalnih karaktera. Dok bombe padaju, dvojica glavnih junaka obavljaju svoje svakodnevne aktivnosti ni najmanje se ne obazirući na razaranje oko njih. Ovakvo preneglašavanje se može sagledati i kao izvesna kritika sopstvenog nacionalnog stereotipa,⁸⁵ ali možda pre kao indirektno veličanje istog. Kroz prikazivanje pripadnika

⁸⁴ Uključivanje negativnih aspekata u sliku sopstvenog nacionalnog identiteta nije neuobičajno. U teorijskom pogledu, takav pristup odnosio bi se na koncept kulturne intimnosti Majkla Hercfelda (Michael Herzfeld), koji smatra da „(k)ulturnu intimnost čine takozvane nacionalne crte – američka neposrednost, britanska istrajnost, grčka trgovačka umešnost i seksualna nezasitost ili izraelsko neokolišenje, da navedem samo neke – koje pružaju građanima osećaj prkosnog ponosa u odnosu na formalniji ili zvanični sistem moralnih vrednosti, a ponekad i u odnosu na zvanično neodobravanje. To su stereotipi jastva s kojima se članovi zajednice tobože šale na vlastiti kolektivni račun“ (cit. pr. Naumović, 2010: 9).

⁸⁵ Međutim, 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,

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.

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 usklađuje stereotipe da su južni Sloveni po prirodi nasilni i agresivni sa idejom da smo svi mi po prirodi nasilni i agresivni, iz čega bi se mogao izvući zaključak da obe grupe trebaju red, bilo da je nametnut spolja ili iznutra (Jameson, 2004: 234). Premda koncept „divljeg čoveka sa Balkana“ predstavlja strani (zapadni) pogled na Balkan i njegove stanovnike (čime se saobražava stereotipnoj slici koju su imali drugi, što nije bio redak slučaj),⁸⁶ i samim tim ima relativno negativne konotacije, u filmu je iskorišćen kao kritičko sredstvo da bi se ti negativni stereotipi o Balkanu dodatno naglasili. Samim tim, taj koncept može biti i kritičko oruđe kojim se u izvesnom smislu nacionalni identitet dekonstruiše, ali se čini da je u filmu pre u pitanju građenje jedne romantizovane predstave nacije, pa čak i suptilna idelalizacija koja je dopunjena malom dozom egzotike.

Na liniji između pozitivne konstrukcije i negativne kritike oscilira film *Vukovar jedna priča*. Sa jedne strane film ističe opšte antinacionalističke stavove, uglavnom izražene kroz glavni ženski lik, kao kada konstatuje kako su se sve razlike između ljudi svele na to da li su oni Hrvati ili Srbi, naglašavajući kako su ih vaspitali da ne bude razlika, odnosno kada vodi dijaloge ili uutrašnje monologe o besmislu rata i ubijanja i o besmislu nacionalnih podela. Sa druge strane, film vrlo suptilno naglašava razbuktali hrvatski nacionalizam (prikazivanje mitinga sa jasnim nacionalističkim oznakama, vide se nacionalistički plakati u pojedinim scenama, insitira se na uznemiravanju Srba), 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.⁸⁷

najsnažniji i najpotresniji stereotip koji su Srbi o sebi i svetu koji ih okružuje u novije vreme stvorili“ (Naumović, 2010: 26).

⁸⁶ Sociolog Dušan Bjelić smatra da „uzimajem klišea 'divljeg balkanskog čoveka', proizvedenog od strane globalnih medija kroz njihovo pokrivanje etničkog rata i sankcija UN-a nametnutim Srbiji i Crnoj Gori, srpski filmovi su uspeli u brilijatnom iskorišćavanju stereotipa, upotrebljavajući holivudski jezik filma da okrenu globalne medije protiv sebe (Bjelić, 2005: 103).

⁸⁷ U pojedinim momentima film pokušava da ponudi jednu sliku koja bi bila koliko-toliko iznivelisana, kao kada se u jednoj sceni samo kratko vidi dokumentarni snimak nacionalističke egzaltacije na jednom mitingu u Srbiji, da bi se odmah zatim prikazao i istovetan skup Hrvatskoj, samo sa suprotnim nacionalističkim predznakom. Naizmenično prikazivanje jednih i drugih trajalo je neko vreme, čime se verovatno želela izjednačiti njihova ostrašćenost. Međutim, ovakve scene u filmu ne preovlađuju, pa se može reći da je pokušaj sveobuhvatnije kritike ipak prividan.

Za razliku od ovoga, u izvesnom broju filmova snimljenih u Srbiji pokušava se u potpunosti kritički sagledati nacionalni identitet. U tom smislu, najdirektniji u toj kritici je film *Rane*. Na početku ovog ostvarenja prikazane su scene nacionalističke euforije, koje se su tako koncipirane (kamera u pokretu, česta promena fokusa, ubrzani kadrovi, elektronska muzika) da se stiče utisak kao da je u pitanju neki kolektivni trans. Ovom utisku doprinosi i sam 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 na njoj, pucanje iz pištolja u vazduh. S obzirom na to da je naglašeno da se radnja dešava u Beogradu 1991. godine, navedene scene bi verovatno trebalo da kritički ukažu na razbuktavanje nacionalističkih strasti u Srbiji.

Osim ovoga, kritika nacionalizma u *Ranama* se ogleda i na nekoliko drugih nivoa. Najpre preko zadojenosti nacionalizmom mladih što pokazuju scene u kojima dvojica glavnih junaka, tinejdžera, zlostavljaju jednog od drugara samo zato što mu je otac Slovenac ili pak kada jedni druge nazivaju ustašama i šiptarima). Film pokazuje nacionalističku ostrašćenost i starijih, što se vidi u scenama u kojima otac jednog od glavnih junaka uživa gledajući na TV-u razaranje Vukovara, a u dnevnoj sobi umesto Titove slike drži sliku Slobodana Miloševića. Kritika nacionalizma vrši se i preko prikazivanja zloupotrebe medija i informativnih emisija, što se vidi u scenama u kojima se prikazuje kvazi-dokumentarni TV dnevnik koji je sav odeven u nacionalističke simbole. 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).

Kroz opisane scene film kritički ukazuje na to kako je celokupno društvo, od porodice, preko medija do svakodnevnog života uopšte bilo prezasićeno nacionalizmom. Međutim, nije samo nacionalizam bio meta kritike, već stanje u kome se srpsko društvo nalazilo 1990-tih godina. Ovo je podrazumevalo 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? Jel se ratovalo?“, na šta mu ovaj odgovara: „Sve za majku Srbiju, komšija! Sve!“. 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 „(u) jeku ratnih dejstava je rađana nova vlasnička klasa, koja se bogatila klasičnim metodama ratnog profiterstva. (...) Osim '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 veoma rasprostranjenoj praksi romantizacije kriminalaca. Praksa medijske romantizacije (pa i mitologizacije) kriminalaca bila je relativno raširena u Srbiji u tokom devedesetih, ali se reći da je to počelo još sredinom 1980-tih godina, a da su se u narednoj dekadi samo učestalili (kvantitativno i kvalitativno) osnovni obrasci takvog predstavljanja. Ivan Čolović u tom kontekstu analizira načine konstrukcije lika jednog kriminalca (Ljuba Zemunac) koristeći u tu svrhu veliki broj novinskih članaka i feljtona, uglavnom objavljenih u *Ilustrovanoj politici*, *Politici* i nedeljniku *Intervju* tokom 1986. godine (Čolović, 2007: 5-21). U analiziranim narativima slika kriminalca se često približava arhetipskim slikama hajduka iz epskog stvaralaštva (varirajući od blagosti i poštenja do preterane surovosti), a kao posebne karakteristike ističu se poštenje, gotovo očinska briga, zaštitnička nastrojenost prema slabijima, kao i čitav niz drugih, uglavnom preterano pozitivnih osobina. Ovakav mainr predstavljanja pripadnika kriminalnih društvenih grupa uzeo je maha devedesetih godina, pa se shodno tome tada i javila sintagma „vitezovi asfalta“. Moguće je pretpostaviti da je u uslovima sveopšte krize ovakav diskurs imao eskapističku funkciju, kao i funkciju 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 promeni jer su mnogi pripadnici kriminalnih grupa bili povezani sa državnim bezbednosnim institucijama.

U ostvarenju *Rane* upravo se ukazuje na pojave, koje se odnose na to da su kriminalci postali idoli i uzori mladima, koji ih gledaju sa strahopoštovanjem i divljenjem, dok se sa druge strane njihovi životi popunjavali sadržaje različitih masovnih medija. 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,

vršanjačkih 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 artikulirano 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 (Jordanova, 2001: 147), može se samo delimično složiti jer je kritika u filmu bila do krajnosti neposredna ne ostavljajući mesta za bilo kakva dvosmislenija tumačenja.

Slično ovome, dosta neposredna kritika nacionalizma prisutna je i u filmu *Ubistvo s predumišljajem*. Nacionalistička ostrašćenost u ovom ostvarenju se vezuje isključivo za ruralne krajeve i u skladu sa tim je prikazana kao nešto zaostalo i tribalno. To je najevidentnije oličeno u glavnom liku u filmu, ranjenom vojniku Bogdanu Bilogoracu (Nebojša Glogovac) iz Moslavine, koji je prikazan kako je ogrezao u nacionalističku mitologiju, sebe smatra velikim Srbinom i želi da se vrati na front čim se oporavi. Jedine „olakšavajuće okolnosti“ koje su mu u filmu date su naivnost i dobrota, pa se njegov nacionalizam može protumačiti i kao izvesna zanesenost, a ne kao šovinistički fundamentalizam. Ovom poslednjem više odgovara sporedni lik Joka Muždeke (Radoslav Milenković), koga karakteriše potpuna isključivost u nacionalnom pogledu (od čega se i razlikuje od svog zemljaka, vojnika). Osobenost ovog lika, koji u filmu juri ranjenike i tera ih nazad na front, ogleda se upravo u njegovoj nacionalističkoj isključivosti čime on postaje prepoznatljiv simbol razularenog srpskog nacionalizma. To potvrđuje dijalog između njega i Bogdana u kome govori: „Sad je ono najlepše. (...) Sve se more, sve se smije, što nigda nije bilo sad biva. Rođeni me se ćaća plaši (*smeh*)“, i dodaje, kao opravdanje za silne ljude koje je pobio: „Dok on nije od istočne vjere ne more bit' dobar. Volim puknit u 'Rvata, nego da mi neko da pola svijeta“.

Dva pomenuta lika reprezentuju dve blisko povezane i isprepletane varijante nacionalizma, romantičarski (tobože skralan i uronjen u slavnu prošlost) i šovinistički (ubilački i istrebljivački). Kao izraziti antipod tome, postavljen je lik novinarke Jelene, otresite beogradske devojke. Ona je oštra, neposredna i emancipovana i u potpunosti antinacionalna. Svoj stav često iskazuje kroz kritiku nacionalističkih mitova i otvoreno ismejavanje nacionalnih uverenja

vojnika Bogdana. Ideološko suprotstavljanje ova dva filmska lika, koji su pri tom i u emotivnoj vezi, predstavlja zapravo podvlačenje razlike između ruralnog i urbanog, gde se prvo vezuje za nacionalističku zadrtnost, a drugo za anacionalističku prosvećenost. Na ovaj način, nacionalizam i ratne aspiracije, kao i odgovornost za sam rat, prebacuju se isključivo na stranu ruralnih krajeva, dok se urbana građanska populacija u potpunosti oslobodila toga, čime se takođe u velikoj meri abolira građanski nacionalizam.

Premda donekle jednostrana, pa samim tim i delimično nepotpuna, kritika nacionalizma je ipak očevidno 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*. Ovo ostvarenje prati dešavanja u jednoj ruiniranoj psihijatrijskoj bolnici koju njen lekar (Vojislav Brajović) odlučuje da zatvori zbog nedostatka sredstava i loših uslova. Želeći da pacijente vrati svojim kućama, on ih izvodi van bolnice i svi skupa kreću na „putovanje“, pri tom uzrokujući brojne nesporazume i haotične situacije u svetu „normalnih“. Iako u filmu nema direktnih referenci na nacionalizma, pa i na samu situaciju u društvu,⁸⁸ mogu se uočiti dve linije posredne kritike. Najpre, polurazrušena psihijatrijska bolnica 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 su na granici patologije). Na ovaj način relativizuje se sam pojam normalnosti, što se može shvatiti kao indirektno referiranje na društvenu situaciju zasićenu nacionalizmom.

Slična „distorzija“ realnosti, ali znatno manje metaforična, karakteristična je i 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. Kako se s pravom primećuje „nijedan od karaktera u *Buretu baruta* nije fanatični nacionalista željan velike Srbije. (...)“

⁸⁸ Za najdirektnije kritičke referencije u filmu iskorišćen je lik lekara koji u jednoj od svojih replika navodi: „Za poslednjih godinu dana meni je umrlo 80 ljudi. Dok su 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 ovoliki paketić lekova da uzlečim 80 pacijenata kojima više nije potrebno ništa. A oni, koji bi trebalo biti kažnjeni za ovaj zverski patološki rat nikad nisu bolje živeli, nikad“. Sve vreme dok lekar priča, iz pozadine se čuje informativna emisija o kojoj se govori o ratnoj situaciji na postjugoslovenskom prostoru, čime se uspostavlja neposredna veza između filmskokritičkog i stvarnosnog nivoa.

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 polu-razrušenim 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 doseg a i shvatanja (...) Vreme i mesto su konstruisani kao posledica ovog nasilja, koje počinje i završava se sa proceom 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, pa kao takvo nije oblik samosvrshodnog umetničkog izražavanja, već je prikazano krajnje ogoljeno i svedeno, i samim tim predstavlja instrument otvorene kritike.⁸⁹ Dina Jordanova tako 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“ (Jordanova, 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 je u ovom ostvarenju nasilje isključivo usmereno ka unutra, odnosno 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.⁹⁰ 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

⁸⁹ Ovakva vizuelizacija 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 (Jordanova, 2001: 161).

⁹⁰ 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)

podriva pastoralnu semiotiku srpskog nacionalizma, najvećeg izvora etničkog nasilja“ (Bjelić, 2005: 107).

Izrazito kritičko oblikovanje nacionalnog identiteta, čiji su okviri takođe ocrtni nasiljem i netrpeljivošću, može se videti i u makedonskom filmu *Pre kiše* i to kroz kolektivni prikaz pripadnika sopstvene nacionalne grupe, čime se na svojevrsan način dekonstruše 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, bez ikakvog poštovanja prema religijskim autoritetima (ulaze naoružani u crkvu, uprkos protivljenju sveštenika, kako bi je pretresli), necivilizovani, prljavi, i što je najvažnije zadojeni etničkom mržnjom. Mržnja usmerena prema primadnicima druge nacionalnosti, Albancima, dodatno je pojačana usled počinjenog ubistva mlade Albanke nad Makedoncem. Iracionalnost te mržnje možda je najbolje oličena u konstantnom naglašavanju perioda od „pet vekova pod Turcima“ i drevnom osvetničkom mantrom „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 pri tom slepcem, samo zbog toga što je hteo da mladoj Albanku (koja je bila odgovorna za ubistvo njegovog brata) omogući pravedno suđenje umesto plemenskog prekog suda.

Kao izvestan kontrast ovako negativnoj slici postavljen je upravo lik fotoreportera, koji se posle šesnaest godina provedenih u inostranstvu i vrlo 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 ostraćenosti 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. Fotoreporterov povratak u zavičaj najpre prate slike Skoplja, koje uglavnom izgleda kao i svaki drugi grad, ali kada u starom autobusu napusti grad menja se i predeo, koga sada karakterišu, opustelost i zapuštenost, zemljani putevi i konjske zaprege. Ovakva slika kulminira kada dolazi u svoje selo sa oronulim kućama i razvaljenim tarabama, gde sve izgleda toliko ruralno, kao da ih civilizacija nije ni okrznula.

Čini se da je u ovom slučaju upotrebljena slična analogija kao u filmu *Ubistvo s predumišljajem*, po kojoj se ostraćeni nacionalizam vezuje prevashodno za ruralne i nerazvijene

predele. Svi nacionalistički sukobi i podele koji se dešavaju u filmu *Pre kiše* povezani su sa ruralnim zajednicama u kojima dominiraju gotovo plemenska načela.⁹¹ Samim tim, i u ovom slučaju iskrsava problem oslobađanja odgovornosti onih društvenih grupacija urbanog, građanskog ili intelektualnog „profila“ u raspirivanju nacionalne mržnje i netrpeljivosti.

Kao svojevrsna suprotnost ovom „makedonskom slučaju“, mogu se navesti primeri iz hrvatske kinematografije. 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. 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 smilu, za sliku Hrvata se može reći da se kretala od toga da su oni u filmu *Vrijeme za...* „krotke naivčine ili patetični smosažaljivci 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.

Izrazitom samoviktimizacijskom diskursu u potpunosti je saobražen film *Četverored*. Ovo ostvarenje se bavi poslednjim danima zloglasne fašističke Nezavisne države Hrvatske (NDH) i događajima kod austrijskog grada Blajburga kada su pripadnici partizanske vojske poslali u logore ili bez suđenja streljali veliki 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. U prvom delu filma, odmah na početku je delimično pokazan život u NDH sa relativno idiličnom atmosferom (slike Zagreba, lagana muzika, pozorišna predstava) da bi se ubzo zatim ta slika idile pretvorila u sliku egzodusa. Nju stvaraju prizori ljudi (vide se pripadnici ustaških formacija, domobrana, a čini se da najviše ima običnog naroda) smrknutih pogleda i pognutih glava kako u nepreglednim kolonama, koje u potpunosti popunjavaju filmske kadrove, napuštaju Zagreb, uz filmsku pratnju melodramatične muzike. Drugi nivo filmske slike žrtve odnosi se na prikazivanje kako brutalni i nemilosrdni partizani zlostavljaju i ubijaju nedužne zarobljene Hrvate, pošto se u filmu uporno sugerše kako niko od zarobljenika nije tokom rata

⁹¹ Dina Jordanova tako smatra da je u filmu savremena Makedonija prikazana kao zemlja vođena srednjevekovnim etosom, gde plemenski običaji nemilosrdno uništavaju svakog ko pokuša da se usprotivi primitivnom mentalitetu oličenom u 'oko za oko' (Jordanova, 2001: 63).

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 uspjeli da uteknu srpsko-komunističkoj pošasti. 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 brutalnosti i agresivnost je usmerena prevashodno ka sopstvenom nacionalnom kolektivu (konkretno se pokazuje kako se ustaše sukobljavaju sa domobranima, koji su inače u filmu jasno diferencirani jedni od drugih). 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 kom se pokazuje kako su dve generacije jedne porodice (otac Tomo [Božidar Orešković] i sin Lovro [Slavko Juraga]), čije tragične sudbine ostavljaju posledice i na treću generaciju (unuk Ivan [Filip Šovagović]). Radnja ima nekoliko vremenskih tokova i u jednom od njih tokom Drugog svetskog rata neidentifikovana vojska odvodi oca, posle čega mu se gubi svaki trag. Kad odraste, njegov sin neuspeva da ostvari određena prava (dobijanje stipendije, zaposlenje, dobijanje pasoša), jer vlasti usled nepoznate sudbine (pri kraju filma se ipak saznaje da je stradao na na križnom putu u Blajburgu), njegovog oca proglašavaju ustašom, čime i sin biva stigmatizovan. Posle dolaska iz prisilne emigracije, vlasti ga prilikom opiranja hapšenju ubijaju, a zbog opsednutosti njegovom sudbinom strada i Ivan koji potpuno uništava sopstveni život.

U filmu je nacija oličena u dve generacije koje su stradale kao žrtve komunističkog režima (a i treća posredno), što je ujedno i svojevrsna osobenost ovog filma, jer dželatari nacije nisu pripadnici suprotstavljenog nacionalnog tabora, kao u ostalim filmovima, već je to suprotna ideološka orijentacija. Verovatno je ovo i delimična posledica činjenice da u vreme produkcije i realizacije filma međunacionalni sukobi na postjugoslovenskom prostoru još uvek nisu počeli.

Nešto drugačija konstrukcija nacionalnog identiteta, koja se prevashodno oslanja na dimenziju razvoja centralnog lika može se videti u filmu *Crvena prašina*. Glavni junak, bivši bokser Crni (Josip Kučan), beži iz JNA i u anomičnom hrvatskom društvu s početka 1990-tih počinje da se bavi švercom cigareta. Iako posle nekog vremena odustaje od ovoga, greškom

dospeva u zatvor iz kog se, sa izbijanjem oružanih sukoba, priključuje Zengama i odlazi na front, odakle se vraća kao ratni heroj. Iako se u filmu otvoreno govori o tome kako se na ratištu uveliko kralo, pokazano je da Crni nije bio ratni profiter, već nakon rata uhlebljenje pronalazi teško radeći kao radnik u ciglani. I na kraju gine prilikom pokušaja da se u stilu holivudskog akcionog heroja Ramba obračuna sa korumpiranim sistemom oličenom u mafijašima koji su postali ugledni biznismeni i prevrtljivim političarima.

U lik ovog filmskog junaka ugrađene su isključivo pozitivne osobine i on kao takav predstavlja više nego solidnu osnovu na kojoj se može graditi nacionalni identitet. Pored društveno prihvatljivih vrlina (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 moralna ispravnost, dobrota i briga za ljude oko sebe. Uz sve to, ugrađena je takođe i snažna martirološka komponenta, a sa odsustvom bilo kakavih tamnih strana napravljena je čvrsta i stabilna podloga za nacionalnu identifikaciju. Međutim, i pored ovoga, kritička nota u filmu postoji, ali nije usmerena ka nacionalističkim isključivostima jer se o njima u filmu uopšte ne govori, čime i sam nacionalni identitet ostaje neupitan, već je kritika usredsređena na društveni sistem kao takav i na njegove devijacije (raširene ilegalne radnje, lako bogaćenje sumnjivih persona, težak život običnih poštenih ljudi i sl).⁹²

Može se reći da je u pogledu kritike, kako društva uopšte, tako i sopstvenog 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,

⁹² 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.

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 reditelj, Vinko Brešan, gde je naveo 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, takođe, 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 se 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 doprinio i način snimanja koga su karakterisali širokougaoni 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 (demonizacija protivnika, heroizacija sopstvene vojske, podizanje morala ostalom stanovništvu, ...) 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.⁹³

Za pomenuti film se, dakle, može reći da donosi jedan specifičan vid nacionalne samokritike obavijen 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 –

⁹³ 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). Sa 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).

njegova smrt, 1990 – smrt komunističkog sistema u Jugoslaviji i Evropi i 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 važna 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 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 *Mondo 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, samo antiheroja, 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 „većitog studenta“ Dizija (Jan Cvitković) u njegovom odbijanju da ide ustaljenim društvenim tokovima koji podrazumevaju studiranje, posao, porodicu. Svesno izabrana pasivnost (otuda i naslov) i ne saobražavanje društveno-ustaljenim konvencijama idejna su okosnica radnje u filmu. U potpunosti bez patetičnih nacionalističkih motiva ili isforsiranog nacionalnog heroizma, ovo ostvarenje u određenoj meri preispituje i položaj omladine u tadašnjem slovenačkom društvu.

1.1.1 Etnički Drugi

Prilikom razmatranja konstrukcije nacionalističkog diskursa putem filmskih slika važno mesto zauzima i predstava nacionalnog, odnosno etničkog 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 karakteristika 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). Zbog 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 nabrojanjem svojstava koja nisu 'njegova', koja određuju 'drugog'. Bez to 'drugog' ni 'mi' ne bismo znali „ko smo'. Razlika, za kojom nacionalist neumorno traga, je ono što 'nas' određuje u odnosu na 'drugog' – što 'nam' daje identitet“ (Jovanović, 2012: 172).

Relacioni karakter slike Drugog u pogledu sopstvenog 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 koncept bratstva i jedinstva u vrlo kratkom vremenskom periodu zamenio koncept nacionalnog ekskluzivizma, u kome je novoformirani negativni Drugi postao jedna od ključnih kategorija. U skladu sa tim, može se postaviti pitanje da li je i kako filmska produkcija pratila ove trendove?⁹⁴

Etnički drugi u filmovima snimljenim u Srbiji ne zauzima značajno mesto, osim u ostvarenju *Nož*, gde je prikazan u izrazito negativnom svetlu. Sliku etničkog Drugog čine Muslimani i ustaše, kao zasebne grupacije, kod kojih je u podjednako meri očevidno

⁹⁴ Kako će se u delu rada koji se bavi filmovima o ratu razmotriti, između ostalog, i slika neprijatelja koja u ovim ostvarenjima gotovo isključivo ima karakteristike nacionalnog Drugog, na ovom mestu će se ti filmovi samo delimično obraditi.

(pre)naglašena okrutnost i surovost, dok je sopstevni kolektiv potpuno oslobođen tih atributa.⁹⁵ To pokazuju scene na početku filma 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 nevnih Srba, dok je srpsko nasilje, kada se i dogodi, prikazano kao opravdana osveta. Isto tako, po njemu su Muslimani prikazani kao željni turske invazije na Srbiju kako bi se ponovo uspostavila islamska imperija u Evropi, a odnos Osmanovića i Jugovića naglašava da su prvi izdanci drugih, sa implikacijom da Jugovići, pošto su stariji, imaju veći legitimitet (Horton, 2000b: 106).

Što se tiče ostalih filmova, može se reći da u većini filmova uopšte ne postoji takva slika. U filmu *Rane*, na primer, nacionalni stereotipi kao što su *ustaše ili četnici* 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 nacionalista. Nešto diferenciranije slike etničkog Drugog mogu se videti u filmovima o ratu. U ostvarenju *Lepa sela lepo gore* ova slika funkcioniše na dva nivoa. U okviru jednog nivoa etnički drugi je jednostavno neprijatelj sa svojim određenim specifičnim karakteristikama (o čemu će detaljnije biti reči u nastavku rada) i kao takav jasno se diferencira u odnosu na sopstveni kolektiv. U okviru drugog nivoa, koji je usmeren na prošlost, etnički Drugi zapravo nije prikazan kao Drugi u klasičnom smislu, jer ni u kom pogledu nije naglašena razlika koja bi tog drugog konstituisala kao negativnog i samim tim različitog Drugog.

U filmu *Podzemlje* slika etničkog Drugog, takođe se ne javlja u klasičnom smislu, jer izostaju izrazite i jasne fizičke ili bilo koje druge manifestacije (zvučne, narativne). Ipak, njegov prikaz oblikuju dva specifična momenta. To su najpre dokumentarni snimci u kojima je prikazan razdragan doček nacista u Mariboru i Zagrebu (uz pesmu *Lili Marlen*) i njima opozitni snimci

⁹⁵ 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.

najpre nemačkog bombardovanja Beograda, a onda i ulaska nemačke okupacione vojske u opusteli grad. Na ovaj način se dosta jasno iskazuje da se etnički Drugi jasno razlikuje od „nas“, čime se istovremeno taj isti Drugi nesumnjivo ideološki obeležava. Drugi monenat značajan za sliku etničkog Drugog jeste scena rasprave i fizičkog obračuna u kafani kada se ispostavlja da su Mustafa (Branislav Lečić) i Janez (Erol Kadić) krali partijski novac. Premda slika nacionalnog Drugog ne zauzima previše mesta u filmu *Podzemlje*, ona je svakako negativna i više nego jasno podvači razliku između „nas“ i „njih“. Sam autor, Emir Kusturica, u jednom intervjuu je priznao da je namerno prikazao Hrvate i Slovence u negativnom svetlu, zato što: „Ja sam bio protiv selektivnog humanizma. Ne mogu da podnesem etničko koje su sprovodili bosaniski Srbi, niti mogu da podnesem etničko čišćenje koje su sprovodili Hrvati“ (cit. pr. Iordanova, 2001: 117).

Nacionalni Drugi je takođe u izrazito negativnom svetlu prikazan i u hrvatskim filmovima, ali samo u onim koji se bave ratnim sukobima (izuzetak je jedino film *Četverored*⁹⁶). U ovim ostvarenjima nacionalni Drugi ima jasne fizičke, ali i delatne karakteristike, gde su prve često na ivici karikature, a druge karakteriše prenaplašena brutalnost. Ovakva slika, koja se često graniči sa golom demonizacijom, osim funkcije podvlačenja razlike, nacionalnog Drugog jasno pozicionira i kao dželata, a sopstveni kolektiv vidi kao žrtvu. Stragije 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) legitimise uzvratanje nasilja, što dalje ide u pravcu neutralizovanja žrtvi koje nisu „naše“.

Problematika međuetničkih odnosa u jednom širem smislu čini okosnicu fabule i makedonskog filma *Pre kiše*. Suština ovih odnosa jeste njihova duboka prožetost mržnjom upravo prema Drugom.⁹⁷ Sliku etničkog Drugog ovde karakteriše snažna plemenska svest, izražena upotreba nasilja, nacionalistička ostrašćenost i robovanje ultratradicionalističkim obrascima. Etnički Drugi oslikan je u scenama u kojima grupa Albanaca hvata svoju sunarodkinju i prvo je fizički kažanja što je ubila Makedonca i time pokrenula lanac krvne osvete, da bi je potom i ubili kada je htela da pobegne sa Makedoncem. Međutim, ovakav

⁹⁶ U ovom filmu je jasno pokazano da su dželati nacije bili partizani i komunisti, što znači da je neprijatelj bio ideološki, a ne 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), kao što su komesar Miloš (Milan Pleština), zatim komandant Vujadin Vujo Prica (Danko Ljuština), kapetan Raša (Ivo Gregurević), Gaconja (Predrag Vušović) i militantna i psihički nestabilna crnogorska partizanka (Nives Ivanković). Ovako se pod plaštom ideološkog zapravo gradila slika etničkog neprijatelja i na taj način posredno konstruisala slika etničkog Drugog.

⁹⁷ Prema pojedinim autorima, Mančevski je predstavio etničku mržnju kao endemsku (Iordanova, 2001: 83).

obrazac ponašanja karakterističan je i za sopstveni kolektiv, jer i Makedonci ubijaju svog sunarodnika koji je pokušao da pomogne Albanci. S obzirom na to da je u ovom filmu sopstveni nacionalni kolektiv prikazan u dosta nepovoljnom svetlu, ne može se reći da bi negativna slika etničkog Drugog trebala da naglasi razliku između jednih i drugih, a kako je i ta slika takođe relativno negativna, ona možda pre potcrtava sličnosti među njima. Na ovan način vrši se svojevrsna inverzija jer etnički Drugi umesto apsolutne suprotnosti postaje jedna vrsta ogledala sopstvenog nacionalnog mentaliteta.

I drugi makedonski film *Gipsy Magic* donosi negativnu sliku etničkog Drugog, s tom razlikom da je fokus isključivo na njoj, bez pravljenja bilo kakvih paralela sa sopstvenim nacionalnim identitetom. 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 preovlađuje reprodukcija 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.⁹⁸

Najdiferenciranija slika etničkog drugog prisutna je u bosanskohercegovačim filmovima. Tako, recimo, ostvarenje *Savršeni krug* u konstrukciji filmske slike etničkog Drugog nije išlo u smeru etno-nacionalne isključivosti. U tom smislu, Pavle Levi naglašava da je u filmu *Savršeni*

⁹⁸ Može se reći da ovakav prikaz između ostalog pokazuje i da „(b)ilo gde da žive, Romi su shvatili da pripadaju Trećem svetu – makar živeli u srcu Prvog sveta, jer su ih, ne pitajući ih, tamo smestili nacionalizam i nacionalšovinizam tzv. većinskih zajednica. Shvatili su, takođe, da su isključeni iz magistralnih društvenih tokova, da nemaju pristup mestima na kojima se odlučuje o ključnim društvenim pitanjima, da se ne uvažavaju njihova istinska ljudska i politička prava, da im nisu pristupačni sistemi kvalitetnog obrazovanja, da su onemogućeni da, makar delimično, učestvuju u upravljanju i raspodeli društvenog bogatstva. Pošto ne žele da ulaze u sukob sa dominantnim zajednicama, što je uslovljeno pacifističkim karakterom romske kulture, Romi se lagano sklanjaju iz vidokruga 'većinaca', čuvajući tako, u relativnom spokoju, sebe i svoju zajednicu“ (Jovanović, 2012: 166).

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, ustvari četnik, a 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 ga 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).⁹⁹

Činjenica da u BiH nijedna etnička grupacija nije bila u apsolutnoj većini, ujedno je podrazumevala i multietnički karakter Sarajeva, kao glavnog grada.¹⁰⁰ 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

⁹⁹ 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 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 dodati da je 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).

¹⁰⁰ 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%20obiljezja%20stanovnistva%20bilten%20233.pdf>, posećeno juna 2013. godine).

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 sa 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 *Outsider*. U ovom ostvarenju se pokušava kritički osvrnuti na praksu stereotipnog percipiranja „južanjaka“ 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 nekoliko puta vređaju reprodukujući uvrežene 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, upravo zbog toga što je što je on bio i ostao etnički Drugi.

Ovaj film, dakle, koristi sliku etničkog Drugog, ne da bi se napravila identitetska razlika u odnosu na sopstveni nacionalni kolektiv, već da bi se taj kolektiv kritikovao upravo zbog svoje stereotipne percepcije Drugog. Marcel Štefačić primećuje da ovo ostvarenje uveliko iskače (iako sa katastrofalnim posledicama, jer glavni junak izvrši samoubistvo) 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. Iako su tokom 1990-tih „južnjaci“ u slovenačkim filmovima bili stereotipne karikature (izuzev, naravno, *Outsidera*), i kao takvi odgovarali konceptu etničkog Drugog, u socijalističkom periodu slovenačke kinematografije, uz određene izuzetke, Drugih gotovo da nije bilo, pa Štefačić tako navodi da „(g)ledajući slovenačke filmove imao si osećaj da u Sloveniji žive samo Slovenci. Bolje rečeno – slovenački film je 'južnjake' izbrisao iz registra filmskih likova“ (Štefačić, 2008: 290).

1.2 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-tih godina u gotovo svim bivšim socijalističkim zemljama došlo do naglog povećanja religioznosti. Iako je ovaj opšti istočnoevropski trend svakako je uticao i na Srbiju, Dragoljub Đorđević navodi još nekoliko specifično lokalnih razloga izražene desekularizacije: jačanje rimokatoličanstva i islama u okruženju (odnosno u bivšim bratskim republikama), velika društvena kriza,¹⁰¹ problem sa Kosovom¹⁰² kao i rapidni rast nacionalizma (Đorđević, 2006: 242). Ovaj poslednji razlog bi se mogao povezati i sa tzv. krizom identiteta, koja se ogledala u tome da su okosnice, prethodnog socijalističkog samopoimanja (komunista, socijalista, levičar, član partije, revolucionar isl) nestale zajedno sa urušavanjem tog poretka, ostavljajući na taj način neku vrstu „identetskog vakuuma“. Upražnjena mesta popunili su novi sadržaji koji su imali znatno drugačiji karakter, a pored već pomenutog nacionalizma, bila je to i religioznost.

Osim identitetske ravni, povezanost nacionalizma i religioznosti ogledala se i u, uslovno rečeno, institucionalnoj bliskosti. Tokom 1980-tih 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 prema ratovima na postjugoslovenskom prostoru bio manje-više identičan sa zvaničnom državnom politikom, kao i sa onim izrazito nacionalističkim segmentima te politike koji su imali mikro-imperijalistički karakter. Može se stoga 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

¹⁰¹ Dikutable je da li bi se ovaj razlog mogao navesti kao posebno specifičan za Srbiju. Još su klasični antropolozi (Malinovski, npr.) pokazali kako interes za religiju, pa i magiju, biva izraženiji u trenucima egzistencijalne nesigurnosti ili ugroženosti. S obzirom na to da je većina bivših socijalističkih društava na svom putu ka kapitalizmu iskusila krizu u većem ili manjem obimu, govori da situacija u samoj Srbiji i nije bila toliko specifična. Jedina osobenost bi mogla biti intenzitet krize koju je, između ostalog, karakterisala gotovo nepojmljiva hiperinfalacija, neposredna blizina rata i međunarodna izolacija.

¹⁰² Drugi autori takođe navode povezanost pitanja Kosova za širenjem religioznosti. Naime, ubrzo nakon događaja na Kosovu tokom ranih 1980-tih maifestovale 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).

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 povrati 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 opoziciji.¹⁰³ Ovo približavanje je bilo najintenzivnije tokom građanskih demonstracija protiv varanja na lokanim izborima (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 sa nacionalizmom nisu gledali sa odobravanjem. Bivši dekan Bogoslovenskog fakulteta i teolog, Radovan Bigović tako navodi da „(u) postkomunističkim zemljama i društvima Crkvu potresa dodatno iskušenje: etnofiletizam i etnonacionalizam. Ovo redukovanje i svodenje pravoslavlja na lokalni i partikularni nivo, na deo folkloru 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. Radisavljačić-Ćiparižović, 2002: 219).¹⁰⁴

Sprega crkve, nacionalizma i države nije bila obeležje samo SPC, već se može reći da je bila karakteristika celog postjugoslovenskog prostora. U tom smislu se navodi da „(n)asuprot objašnjenima po kojima verski fundamentalizam bio glavni pokretač muslimanske militantnosti, jedan francuski analitičar primetio je da su Izetbegović i njegova grupa zapravo etnonacionalisti (poput Srba i Hrvata)“ (Perica, 2006 II: 105). Isto tako, prilikom prvih višestranačkih izbora u BiH sve tri nacionalne političke partije imale su snažnu crkvenu podršku.¹⁰⁵ U Makedonije je, slično tome, Makedonska pravoslavna crkva postala glavni stub nacije, a na izborima 1998. godine potpomogla je pobedu makedonske nacionalističke partije VMRO-DPMNE (Perica, 2006

¹⁰³ 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).

¹⁰⁴ 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“, a pri tom „Đakon dr Radomir Popović kaže da je prisustvo jeresi tzv. etnofiletizma – odnosno 'pravoslavnog nacionalizma ili fundamentalizma' (poistovećivanje pravoslavnog hrišćanstva sa nacionalnom pripadnošću), posledica nečeg mnogo dubljeg i složenijeg, što se dogodilo u prošlosti, a ne samo pre pedeset godina“ (cit. pr. Jovanović, Petrović, Madić, 2002: 110-111).

¹⁰⁵ 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 Kradžiću, a muslimansko sveštenstvo muslimanskoj Stranci demokratske akcije“ (Perica, 2006 II: 47).

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).

Pored javne sfere, izražena religioznost je takođe bila karakteristika svakodnevice. Rezultati različitih javno-mnjenjskih istraživanja su pokazali da je već početkom 1990-tih u Srbiji došlo do znatnog porasta broja ispitanika koji se izjašnjavaju kao religiozni (cit. pr. Radisavljačić-Ćiparizović, 2002: 218). Indirektna potvrda raširene religioznosti mogu biti brojna istraživanja u poslednjoj dekadi XX veka koja su se bavila analizom revitalizacije religije. U jednom od takvih istraživanja cilj je bio ispitati koliko je srpsko društvo religiozno u klasičnom smislu, pri čemu je pažnja bila usmerena na religijsku svest i na religijsko ponašanje. Rezultati su pokazali oživljavanje vezanosti za religiju i crkvu u Srbiji i krajem 1990-tih, „iskazanu kroz decenijski kontinuitet visoke tradicionalne religioznosti, ali pre svega kroz rast, ne spektakularni, ali očigledni i tkz. aktuelne religioznosti“ (Radisavljačić-Ćiparizović, 2002: 239). Navedni rezultati navode na zaključak da je cela poslednja dekada dvadesetog veka u Srbiji duboko prožeta religijskim sadržajima i religioznošću (bez obzira na „kvalitet“ te religioznosti u koji se na ovom mestu ne može ulaziti).

Rasprostranjenost religioznosti tokom 1990-tih, kako je već naznačeno, bio je trend koji je zahvatio gotovo čitavu istočnu Evropu, pa samim tim iz toga nisu bila izuzete ni ostale zemlje na postjugoslovenskom prostoru. Može se čak reći i da su u pojedinim republikama procesi revitalizacije religije počeli nešto ranije.¹⁰⁶ Istraživanja su pokazala da je u Hrvatskoj tokom 1980-tih religioznost konstantno rasla, da bi u sledećoj dekadi došlo do dramatičnog skoka, a samim tim i njenog povećanja, koje je ostalo na visokom nivou i u narednom periodu (Sekulić, 2011: 50, 51, 58).¹⁰⁷ 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 rast religioznosti nije bilo toliko izražen, već se pre može reći da je bio konstantno visok, kako tokom 1980-tih, tako i u narednoj, znatno turbulentnijoj dekadi (stabilna većina koja je iznosila malo više od dve trećine deklariranih katolika).

¹⁰⁶ U tom smislu navodi se da „(d)esekularizacija je u bivšoj Jugoslaviji 70-ih godina prvo zahvatila katoličke, da bi se krajem 80-ih i početkom 90-ih ispoljila i na pravoslavno homogenim područjima, koja su kao najpodložnija sekularizaciji, kasnila čitavu deceniju u deseekularizaciji“ (Radisavljačić-Ćiparizović, 2002: 217).

¹⁰⁷ 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).

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 reprezentovana u analiziranim filmovima? U tom smislu, razmotriće se koliko su različita religijska značenja, simboli i rituali prisutni u analiziranim filmovima i kakav je uopšte bio status religije u dijegetičkim svetovima filmova.

Kada se iz ove perspektive posmatraju filmovi snimljeni u Srbiji, može se reći da je religioznost posebno naglašena u filmu *Balkanska pravila*. Određen broj scena u ovom ostvarenju ima snažnu religijsku simboliku, ali isto tako scene sa ovom vrstom simbolike zauzimaju značajno mesto u samoj narativnoj strukturi filma. Tako je pravi kadar u filmu ikona arhanđela Mihajla na crkvi ispred koje jedan od glavnih likova, Matori, drži patriotski govor. Zatim treba pomenuti scene u kojima glavni lik, Prašnjavi (Branislav Lečić) sa svojom novootkrivenom sestrom odlazi u crkvu i tamo doživljava jednu vrstu religioznog iskustva. Scene prati duhovna muzika, a kamera klizi po zidovima i svodu crkve kombinujući kadrove freski i zagledano lice junaka. Donekle slično vizuelno rešenje (duhovna muzika koja prati „vožnju“ kamere preko freski i pogled glavnog junaka zaronjen u njih) može se videti i u scenama u kojima Prašnjavi od monahinje (Rada Đuričin) saznaje da je ipak kršten ili kada prisustvuje krštenju supruge svoga oca. U obe scene monahinja navodi određene biblijske motive, koji su širem smislu povezani sa radnjom filma, a u samoj strukturi priče ove scene takođe imaju izvesnu težinu.

Premda u filmu *Nož* ima nešto manje scena sa religijskom tematikom, njihova je religiozna simbolika znatno izraženija, pre svega zbog povezanosti sa martirološkom dimenzijom. Naime, nakon nekoliko uvodnih scena panorame hercegovačkih planina, sledi kadar sa pravoslavnom crkvicom, koji sam po sebi nema neku posebnu simboliku, već se njegova važnost ogleda u tome od tada kreću događaji koji će presudno uticati na glavne junake filma. Isto tako, crkvica će postati mesto stradanja srpske nacije (u tim scenama oličene u tradicionalnoj hercegovačkoj porodici). Snažan religijski naboj imaju scene koje prikazuju proslavu 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 idu scene u kojima srpska porodica koja je slavila Božić brutalno strada od Muslimana, religijska simbolika je neposredno povezana sa martirološkom. Slično kombinovanje dve dimenzije (religijske i žrtvenosne), ali sa znatno manjim intenzitetom i

nabojem, može se videti pri kraju filma *Podzemlje*. U ovoj sceni, glavni junak, Crni (Lazar Ristovski) ispred razrušene crkve plače naslonjen na krst sa oborenim raspećem, dok oko njega kruže zapaljena invalidska kolica sa bivšim prijateljima.

U ostalim filmovima snimaljenim 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 praksom verskih običaja i ponavljanje fraza, bez njihovog dubljeg značenja i razumevanja“ (Radovic, 2009: 154). Kako ovaj lik u filmu uglavnom služi za satričnu kritiku, može se pretpostaviti i da je njegov kritički potencijal usmeren i ka raširenom trendu masovnog okretanja religioznosti bez ikakvog dubljeg promišljanja, pa u tom smislu možda i ka najvažnijoj religijskoj instituciji, SPC. Utisak je da je slično kritičko usmerenje imala i prva scena u filmu *Rane* u kojoj se kratko u krupnom kadru vidi zlatan krst sa raspećem okačenim na retrovizor automobila u kome sede dva mlada mafijaša. Osim referiranja ka religijskom kiču,¹⁰⁸ ovo bi se takođe moglo protumačiti kao kritika „novokomponovanih“ vernika, odnosno onih koji su tokom 1990-tih bez većeg promišljanja usvojili religijski identitet. Isto tako se može reći da „(s)lika zlatnog krsta simbolizuje kormpirano 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).

Znatno više scena sa religijskim značenjem, kao i izrazit klerikalizam prisutan je u hrvatskim filmovima o ratu, *Vrijeme za...* i *Bogorodica*, a snažne religijske konotacije u filmu *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 modela sopstvene žene i deteta,¹⁰⁹ kao i glavni junak u filmu *Nebo, sateliti* (Filip

¹⁰⁸ Može se pomenuti i scena u kojoj je na zidu sobe mafijaša oslikan poznati hrišćanski motiv Tajne večere.

¹⁰⁹ 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

Nola) koji upućuje na sveca kako nadenutim imenom – Jakov Ribar, tako i postupcima bezgranične dobrote, razumevanja, ali i oživljavanja mrtvih.¹¹⁰

Na nešto drugačiji način religioznost je prisutna i u filmu *Krhotine*. Osim što se često čuju crkvena zvana, religioznost je potcrtana tako što se značajne stvari vezane za filmsku fabulu dešavaju 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 se može 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 religijski slučaj navodnog ukazivanja Device Marije 1981. godine u bosanskohercegovačkom selu Međugorje,¹¹¹ 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 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, ni ne pokušava bar donekle zaći u religijska značenja pa i eventualna tumačenja samog fenomena u Međugorju. Konotativna sfera je, sa druge strane, rezervisana za konstrukciju nacionalnog identiteta i slike prošlosti.

U tom smislu, nacionalni identitet se ovde konstruiše kroz lik glavnog junaka franjevca Joza Zovka (Martin Šin/Martin Sheen), inače realne osobe. Ovaj lik je u filmu najpre prikazan kao heroj koji se odlučno i hrabro suprotstavlja socijalističkom sistemu ne želeći da porekne istinost religijskog fenomena, pa čak i drži misu uprkos izričitom naređenju vlasti da to ne sme.

modelom Bogorodice s djetetom u naručju. (...) Simbolično je i mjesto 'bogorodičina' stradanja – oltar crkve, pa se tako cijela priča o stradanju kontekstualizira reciklažom krišćanskog žrtvenog mita“ (Nenadić, 1999: 84).

¹¹⁰ Filmolog 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, 2101: 157).

¹¹¹ 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).

Istovremeno lik franjeveca 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 vera je i politika“), pri čemu je religijsko, oslobođeno bilo kakvih dubljih značenja, upregnuto u izgradnju nacionalnog.¹¹² Istovremeno je na taj način pokazano kako je zapravo cela hrvatska nacija bila žrtva represivnog socijalističkog sistema.

Zbog svega toga Ivo Škarbalo smatra da je autor filma, Jakov Sedlar, „mimoišao vjerski aspekt Međugorja i stavio ga u je u posve politički kontekst. To ne prizilazi 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 (na nešto drugačiji način), kao i relativno snažne religijske konotacije karakteristične su i za makedonski filma *Pre kiše* (prevashodno za prvi deo). Religija je u ovom ostvarenju prikazana kao jedna vrsta antiteze nacionalističkoj mržnji i ludilu. To najbolje pokazuju scene u kojima grupa naoružanih Makedonaca upada u manastir u potrazi za Albankom koja ima je ubila sunarodnika, a jedan od monaha je upravo njoj pružio utočište. Glavni sveštenik im ne dozvoljava da pretersu manastir i govori im da okrenu drugi obraz i kako su pred Bogom svi jednaki bez obzira da li su Muslimani ili pravoslavci. Isto tako, na početku filma manastir je deo jedne idilične slike, a sami sveštenici (za razliku od agresivnih i militantnih Makedonaca) prikazani su kao smireni i krotki i u potpunosti okrenuti veri i obredima (koji su takođe dosta često i temeljno prikazivani). Na ovaj način, religijsko je predstavljeno kao brana nadolazećoj nacionalnoj ostrašćenosti i kao oličenje težnje da se očuva ljudskost.

1.3 Provincijalizam

Osim religioznosti, rasprostranjenost nacionalizma usloвила je i veće ili manje prisustvo njemu bliskih pojava. Jedna od takvih, u znatnoj meri kompatibilna sa samim nacionalizmom,

¹¹² 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 sa tim i slučaj „čuda“ u Međugorju podsticao i hrvatski nacionalizam i antikomunističku borbu (Perica, 2006 I: 262-263).

jeste provincijalizam. U svojoj relativno obimnoj filozofskoj studiji *Filosofija palanke*, Radomir Konstantinović odmah na početku naglašava kako jedna od glavnih osobnosti palanačkog duha, koji se može uzeti kao osnova samog provincijalizma, jeste zatvorenost, odnosno nagon za zatvaranjem. Težnja ka zatvorenosti blisko je povezana i sa jedoobraznošću jer „(v)eliki svet je svet koji, množinom mogućnosti (stilova) razara ovu jedinstvenost stila, ovu njegovu jednoobraznost. Palanački duh je duh jedno-obraznosti“ (Konstantinović, 1981: 9-10). Jednoobraznost koju Konstantinović više puta naglašava kao jednu od važnijih kategorija duha palanke, sveprožimajuća je i ujedno svepristuna i kao takva takva stremi čistoći i samim tim jednostavnosti, odnosno siromaštvu. Kako ovaj autor napominje „(n)ema saglasja između čistote i bogatstva, jer nema saglasja između čistote i smrti; *tamo gde je bogatstvo, uvek je smrt jer je uvek rasipanje obilja*, njegovo neprestano obnavljanje. Uplašen od obnove duh palanke je *užasnut* od bogatstva. (...) U složenom ima bogatstva, ali nema sigurnosti. Složenost je uvek kriza sigurnosti. Svet palanke javlja se kao idealno prost, jer kao idealno siguran svet, zatvoren u samog sebe, i poznat sebi, on je predviđen unapred...“ (Konstantinović, 1981: 15).

U skladu sa tim, jedna od važnijih osobnosti provincijalizma bila bi izvesna idealizacija (pa možda nije preterano reći i romantizacija) siromaštva, odnosno jednostavnosti kao takve. Osim jednostavnosti, jednoobraznost teži i ka jedinstvu, kao ključnom obeležju organske kulture. Koncept organske kulture je ono što bi se u kulturalističkim pristupima označavalo kulturom sa velikim K, a slično tome i za Konstantinovića „(p)ojam organske kulture je vrhovni pojam. Kultura koja je organska došla je *prirodnim* putem stvaranja čitave zajednice; ona odgovara njenom duhovnom iskustvu i potvrđuje ga, na taj način što jedinstvo zajednice postaje još očiglednije nego pre. Organska kultura je prirodna kultura jer je kultura jedinstva. (...) Sve što nije jedinstveno jeste neprirodno; ono što je prirodno jeste *prirodno samo kao jedinstveno*, pa u tom smislu je i organsko. Zajednica, kao organizam, jeste izvor i kriterijum organskog“ (Konstantinović, 1981: 197-198).

Kompleksnost Konstantinovićevo filozofskog izraza ni u koliko ne olakšava operacionalizaciju pojma provincijalnosti, ali ipak sasvim jasno naglašava neke njegove ključne osobnosti, od kojih još treba pomenuti i one koje se tiču prostornog i vremenskog elementa. U tom smislu Konstantinović navodi da „(a)ko se u novijoj srpskoj kulturi strah od tuđeg uticaja, od tuđinstva, strah izrazito plemenski, javlja naporedo sa strahom od brzine promena, od *vremena* kao same brzine, to je otuda što je on veran pre svega organskom kao idealno van-

vremenom, pa u tom smislu i statičnom“ (Konstantinović, 1981: 200). Ta mitska van-vremenost, kako je on naziva, predstavlja jednu vrstu anahronizma na kojoj počiva „duh plemena u agoniji“, a istovremeno i antagonizma prema svemu što je strano. Kada je ovo poslednje u pitanju, navodi se kako „strah od dodira sa tuđom kulturom je naizbežan za ovaj duh plemena u agoniji: sve tuđe (ovde 'evropsko'), jeste iskušenje samosvojnosti ovoga plemenskog duha, iskušenje od-rođavanja ovoga duha koji pokušava da ostane rodovski duh (duh roda)“ (Konstantinović, 1981: 202).

Manje apstraktno određenje provincijalizma dao je i Vojin Milić koji ovu pojavu 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 promenama što se u njima zbivaju (Milić, 1993: 92). I ovde je, dakle, kao i kod Konstantinovića naglašena zatvorenost, odsuno težnja ka zatvaranju i zanemarivanje bilo kakve „spoljašnjosti“ koja prevazilazi granice sopstvene zajednice, kako prostorne, tako i vremenske. Ovo dalje, po Miliću, može voditi naglašenom osećaju samozadovoljstva (iz koga zapravo proizilazi provincijalni stav), a koje se ogleda u veličanju vlastih dostignuća, a potcenjivanju nastojanja drugih, uz ogradu da provincijalizam može biti i kritičan prema prilikama u vlastitoj zemlji.

Prostorna ograničenost i zatvorenost, uz vremensku dimenziju sa naglašenom statičnošću, veoma su bitni u koncipiranju provincijalističkog diskursa. Milićevo određenje provincijalizma je trebalo da posluži njegovom lakšem detektovanju u sferi naučnih delatnosti. Slično tome, i Vladimir Ilić navodi karakteristike naučnog provincijalizma koji se sagledava „istovremeno kao mera vremenskog zaostajanja za razvojem misli u svetu i kao mera uprošćavanja i specifičnog doziranja idejnih sadržaja i istraživačkih rešenja koja u datom času preovladavaju u svetskoj naučnoj zajednici“ (Ilić, 1998, 18). Na ovaj način je takođe naglašen izvestan anahronizam, a Ilić smatra da je poređenje sa međunarodnim kontekstom možda i najpouzdanije za detektovanje provincijalizma. Zbog toga ovaj autor i naglašava da „(m)isao koja ne poznaje klasične i koja ne prati vodeće savremene svetske dosege nesumnjivo se može smatrati provincijalnom“ (Ilić, 1998, 381).

Sužavanje idejnog i kulturnog vidokruga koji pominje Milić, a o kome na manje ili više posredan način govore i drugi pomenuti autori najčešće ima nacionalni predznak, odnosno omeđenost tih granica najčešće čine nacionalne barijere. Čini se da je ovakva praksa zatvaranja i povlačenja u sebe bila posebno evidentna na postjugoslovenskom prostoru, čijoj prenatlaženosti

je doprinelo i to što su u socijalističkom poretku, može se reći, postojale određene deprovincijalizatorske tendencije koje su bile oličene ideološki potenciranom konceptu bratstva i jedinstva i zajedno sa tim povezane nacionalne jednakosti, ali i u „otvorenim granicama“ između same jugoslovenske socijalističke zajednice i drugih, posebno zapadnih država.

Sa raspadom ovog sistema, njegove nekadašnje članice su se zatvorile jedne prema drugima, a neke i prema nejugoslovenskim zemljama uopšte (čini se da je jedino Slovenija uspjela najviše da se distancira od bivših bratskih republika i da se ujedno i najviše približi ostatku Evrope). Zatvaranje u sebe podrazumevalo je između ostalog i okretanje tobože čistim i izvornima aspektima sopstvenog kolektiva, koje je često oličavalo selo i seljaštvo uopšte. Stoga se može reći da „(i)ntenzivno korišćenje simbolike seljaštva u političkoj komunikaciji predstavlja strategiju zadobijanja i potvrđivanja legitimiteta na samim njegovim izvorima – u simboličkom poistovećivanju sa 'voljom Naroda', odnosno 'glasom Naroda'. Jer, u društvima sa zakasnelom modernizacijom Seljak je glavni simbol Naroda“ (Naumović, 2009: 88-89).

U sklopu patrijarhalnog obrazca, seljaštvo se prevashodno vidi kao autentičan temelj, narodnog, odnosno nacionalnog bića, a selo kao čista i nepatvorena sredina, za razliku od prljavih (fizički i moralno) gradova. Na ovaj način selo se u velikoj meri romantizuje i idealizuje, a instrumentalizacija seljaštva još može podrazumevati preneglašavanje same seoske simbolike. Slobodan Naumović tako navodi da je simboličke elemente seljaštva moguće grupisati u tri kategorije – jezik i jezičko stvaralaštvo, kultura i psihičke osobine. Prva kategorija se odnosi na narodni jezik i epske narodne pesme, druga podrazumeva materijalnu kulturu (delovi narodne nošnje kao što su šajkača, gunj, opanci, ali i npr. gusle), društvene institucije (najčešće podrazmeva etos kolektivism), narodnu religiju, patrijarhalni etos i narodnu muziku, dok se traća kategorija odnosi na veru u stvaralački genije seljaštva i njegove umne sposobnosti, kao i visok moral, ali i fizičko i psihičko zdravlje (Naumović, 2009: 107-113).¹¹³

Navedene simboličke kategorije predstavljaju kanale kroz koje se putem preuveličavanja i preneglašavanja važnosti pojedinih elemenata romantizuje i idealizuje seljaštvo, što se dalje

¹¹³ „To stanje pseudopatrijarhalnog i pseudopastoralnog duha uočio je Miroslav Krleža još u prvoj polovini minulog stoleća. 'Narodnost, to su uspomene. ... to su žene, majke, pjesme u djetinjstvu, krave, paše, livade ..., patrijarhalno stanje na lirskoj mjeseci, a nikako dosadni argumenti... *Ova lirika je zamaskirana laž teške i ozbiljne životne stvarnosti, koja se zove bijeda* (kurziv – Đ.J.)... To su popularna izdanja bezbrojnih naših matica i zadruga, koja počinju da stižu u vitrine poluobrazovanih u provincijama, i da tamo bude velike iluzije o hrvatskim i srpskim kraljevima..., o velikoj i slavnoj, carskoj, makedonskoj, bizantskoj, karolinškoj prošlosti, to su čitanke, loše diletantske pjesme koje svi znamo naizust i koje su nas, osim Zmaj-Jovinih pjesama, povele krivim putem nacionalnih obmana, na srpskoj i na hrvatskoj strani, u očiti raskorak podjednako“ (cit. pr. Jovanović, 2012: 394).

uklapa u širi provincijalni diskurs. Iza insitiranja na jednoj idealnotipskoj slici seljaštva najčešće stoji težnja da se što lakše dopre do tog društvenog sloja, kao i da se prikrije njegovo stvarno društveno stanje čime se ujedno, bar u izvesnoj meri pasivizira eventualni delatni potencijal. Postoje mišljenja da je režim u Srbiji nakon urušavanja socijalizma bio posebno naklonjen seljaštvu u smislu da „(d)ok je Titova Jugoslavija počivala ako ne nužno i na podršci onda na popustljivosti prema urbanoj i intelektualnoj eliti, Milošević je rano shvatio da ne može očekivati podršku tih elita i umesto toga okrenuo se ruralnoj Srbiji i krajevima oko 'južne pruge'. Okrećući se seljaštvu i palankama, režim je delimično prihvatio mnoge od stavova ovih grupacija, posebno opoziciju urbanom životu, urbanoj kulturi i tezu o pretpostavljenoj kontaminaciji i izveštačenosti gradova“ (Gordi, 2001: 28).

Imajući u vidu prethodno rečeno, analiza provincijalističkog diskursa u filmovima mogla bi podrazumevati najmanje dva nivoa. Jedan nivo bi se odnosio na razmatranje koliko su bili rašireni koncepti samodovoljnosti i usredsređenosti na sopstvenu zemlju, kako u simboličkom, tako i u produkcionom smislu. Drugi nivo bi podrazumevao posmatranje da li je u filmovima postojalo idealizovanje sela, seljaštva i ruralnih krajeva uopšte, jer bi se naglašavanje seoske simbolike, kao i idealizacija seoskog porekla u određenoj meri mogli uzeti kao pokazatelji eventualnog kodiranja provincijalizma u filmskim slikama.

Tematski posmatrano, većina analiziranih filmova na postjugoslovenskom prostoru uglavnom je usredsređena na sopstvenu nacionalnu sredinu. Takva preokupiranost sobom i zatvorenost u sopstvene okvire posledica je, naravno, rata i raspada zemlje. Takva praksa, međutim, istovremeno vodi ka stvaranju krajnje jednodimenzionalne perspektive. Kada se i pokušava dati šira slika, uključivanje Drugog u filmsku perspektivu prevashodno je u funkciji pravljenja što jasnije razlike između „nas“ i „njih“. Samim tim, Drugi je najčešće prikazan u, više ili manje, negativnom kontekstu i kao takav služi za posredno ocrtavanje portreta sopstvenog kolektiva. Samim tim, uglavnom se ne javljaju pokušaji da se bar donekle razume taj famozni Drugi ili da mu se bar na malo razložniji način pristupi. Kao izvestan izuzetak od ovog pravila mogli bi se navesti bosanskohercegovački filmovi *Savršeni krug*, *Ničija zemlja*, slovenački film *Outsider* i hrvatski film *Kako je počeo rat na mom otoku*. U oba bh ostvarenja, posebno u potonjem, 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 i taj drugi ne sagleda kao beskrupulozna mašina za zlostavljanje i ubijanje, već kao subjekt koji je imao svest,

pa i savest (to je posebno oličeno u liku Marka iz filma *Savršeni krug* i donekle liku Nina iz *Ničije zemlje*).

U slovenačkom filmu takođe je ponuđena perspektiva Drugog, dok je u hrvatskom filmu, Drugi (oličen u majoru JNA) prikazan je iz jedne komične perspektive, što u znatnoj meri humanizuje sam lik. Samim tim, za pomenuta ostvarenja, koja svakako nisu u većini, moglo bi se reći da promovišu izvesne deprovincijalizacijske tendencije.

Problem opisane zatvorenosti, odnosno otvorenosti može se sagledati i iz (ko)produkcijskog ugla. Naime, socijalistička kinematografija je počivala 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 glumačkih i rediteljskih 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 postajala nikakva produkcijska saradnja sa bivšim „bratskim“ republikama, već su koprodukcije rađene sa zemljama van postjugoslovenskog prostora. Delimični izuzetak iz tog pravila je opet film *Ničija zemlja*, koji je nastao u britansko-belgijsko-francusko-slovenačkoj koprodukciji, sa bosanskohercegovačkim rediteljem i većinom glumaca.

Ovo ostvarenje znatno jače razbija provincijalistički obrazac upravo u sferi raspodele uloga. U tom pogledu donekle podseća na partizanske 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. Naime, postojala je veoma jasna slika stvaranja zajedničke kinematografije kroz partizanske filmove, gdje su filmski radnici sarađivali preko republičkih granica, te nije sasvim nemoguće da postoji veza između možda jedinog istinskog žanra koji je stvoren u Jugoslaviji, partizanskog filma, sa istaknutom antifašističkom porukom i Tanovićevog antiratnog filma, smještenog u drugi oružani konflikt ali sa sličnim idealima“ (Pejković, 2011).

Ovaj film 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 otopljanja odnosa između bivših jugoslovenskih republika. Treba, takođe, napomenuti da je u pogledu podele uloga iz provincijalne zatvorenosti donekle istupio i film *Pre kiše*, jer glavni lik Makedonca Aleksandra igra hrvatski glumac Rade Šerbedžija.

Kako je već rečeno, provincijalistički diskurs osim zatvorenosti podrazumeva i izvesnu idealizaciju i romantizaciju ruralnih, odnosno seoskih krajeva. U filmskoj perspektivi ovo je bilo najviše izraženo u hrvatskim filmovima koji se bave ratom, *Vrijeme za...* i *Bogorodica*, gde je, posebno u drugom, dat jedan krajnje idiličan prikaz sela, pa je samim tim i idealizacovana ruralna sredina. Selo je tako prikazano kao oaza mira i prijatnog života, sa blagim i dobrodušnim 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). Idealizacija seoske slike dodatno je naglašena njenim potpunim devastiranjem usled nacionalističkog divljanja etničkog Drugog.

Slična strategija idealizacije koja je pojačana njenim naknadim razbijanjem upotrebljena je i u filmu *Nož*. Na samom početku, kamera u letu, iz ptičije perspektive prikazuje ruralne hercegovačke predele, da bi se onda fokus usmerio na jednu od porodica iz tih krajeva. Glava te porodice i najstariji član je mudri i smireni sveštenik Nićifor i njegovi sinovi sa svojim porodicama. U pogledu idealizacije posebno je indikativna scena u kojoj svi oni zajedno slave Božić gde je posebna pažnja posvećena atmosferi koja je potpuno saobražena religijskim konotacijama tog verskog praznika (mir, dobrotu, ljubav). Taj idilični trenutak prekidaju njihovi kumovi Muslimani, brutalno ih ubijajući. Na ovaj način, idealizacija je dodatno naglašena uvođenjem žrtvenosne komponente.

Donekle stilski drugačiji, ali u suštini sličan, romantizacijski pristup može se videti u filmu *Lepa sela lepo gore* kroz odnos likova, Milana (Dragan Bjelogrić) i Halila (Nikola Pejaković), u socijalističkoj Jugoslaviji. S obzirom na to da je radnja koja prati prijateljevanje ovih likova smeštena u ruralne krajeve Bosne i Hercegovine, njihov idiličan odnos, uglavnom saobražen konceptu bratstva i jedinstva, na posredan način romantizuje i sredinu u kojoj žive.

Ovaj film ipak ide i korak dalje i uvodi izvesnu kritiku provincijalizma tako što se kroz dva filmska lika satirično oslikava seosko robovanje nacionalnim stereotipima. U tom smislu, dva srpska vojnika sa sela – Viljuška i Laza (Dragan Petrović) – prikazani su dosta negativno kao neotesani, agresivni, povodljivi i lakoverni.¹¹⁴

Kritički stav spram provincijalizma zauzima se i u filmu *Ubistvo s predumišljajem*, gde je posebno naglašena ruralna proratna zanesenost, prevashodno oličena u liku Joka Muždeke. Isto tako, u ovom ostvarenju se nacionalistička ostrašćenost vezuje isključivo za likove iz ruralnih krajeva, pa je provincijalizam i na taj način kritikovan. Na sličan način, provincijalizam je kritički prikazan i u filmu *Pre kiše* u kom takođe nacionalistička ostrašćenost i isključivost izjednačena sa ruralnim. Svi opisani primeri kritičke orijentisanosti spram provincijalizma uglavnom ga povezuju sa različitim antimodernizacijskim tendencijama pa se može reći da „(u) toj optici 'tradicionalističko' i 'konzervativno' srpsko seljaštvo (i ne samo srpsko – prim. N.Z) postaje presudna prepreka željenim procesima poput modernizacije, demokratizacije, evropeizacije i vesternizacije, a u novije vreme i glavni nosilac ratničkih impulsa, gradomrziteljstva, pa čak i 'urbicidalnosti'“ (Naumović, 2009: 120-121).

1.4 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 se 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

¹¹⁴ Može se reći i kako „(z)bunjeni i smušeni seljaci, 'četnički jarani', Laza (...) i Viljuška (...) oblače uniforme zavedeni medijskim (re)prezentacijama rata“ (Daković, 2009: 92).

dimenzija koje se odnose na način proizvodnje, plaćeni rad, državu, muško nasilje, seksualnost i kulturne institucije (Walby, 1990: 20).¹¹⁵ Samim tim, patrijarhalizam počiva na strukturnoj nejednakosti, pa je njegova rasporstranjenost u jednom društvu direktno srazmerna raširenosti rodne neravnopravnosti.

Za razliku od perioda socijalizma u kom je, uprkos brojnim ograničavajućim faktorima, rodna ravnopravnost, odnosno ravnopravnost polova bila na zavidnom nivou,¹¹⁶ posebno ako se uporedi sa stanjem pre uspostavljanja socijalističkog poretka, nakon sloma ovog sistema kao da je krug zatvoren jer je neravnopravnost među polovima opet uzela maha. Istoričar Ulf Brunbauer (U. 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 sa pritiskom da se povuku iz javnog života, što je proces koji je ovaj autor nazvao pripitomljavanje (domestication), i koji je imao političke, ekonomske i kulturološke posledice (Brunnbauer, 2000: 154).¹¹⁷ 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 kao individue sa sopstvenim pravima. Brunbauer naglašava da su ovakvi stavovi bili posebno rasprostranjeni u onim sredinama snažno obeleženim ratnim sukobima.

Osim rečenog, kulturološke forme patrijarhata i rodne (ne)jednakosti odnose se i na njihovo predstavljanje u medijskim tekstovima. U tom smislu, može se pretpostaviti da je njihova medijska reprezentacija saobražena tome koliko su rašireni i fundirani u samu društvenu strukturu. Irvin Gofman (Erving Goffman) je, recimo, u svojoj studiji „Rodne reklame“ (*Gender Advertisements*) između ostalog pokazao i kako su reklamne fotografije ženskih likova prikazanih u nekoliko različitih časopisa i novina odgovarale tadašnjem društvenom statusu žena. Prikazi roda, koje je Gofman analizirao, mogu po njemu ikonički odražavati fundamentalne

¹¹⁵ 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 karakteriše ga segregacija i potčinjavanje (Walby, 1990: 24, 178).

¹¹⁶ Ravnopravnost polova u SFRJ bila je 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, posećeno marta 2015. godine).

¹¹⁷ 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 pronalazaženju posla i velike rodne razlike u platama (Brunnbauer, 2000: 154-161).

karakteristike društvene strukture, pri čemu su, kako naglašava, ti prikazi pre svega simptom, a ne portret (Goffman, 1979: 8). Svi ti prikazi daju stereotipne slike žena, saobražene njenom tadašnjem društvenom statusu (potčinjenost, potenciranje seksualne privlačnosti, zauzimanje sekundarnih pozicija i uloga, materinstvo, zavisani položaj, neozbiljnost). Međutim, iako se prikazi, kako Goffman primećuje, često doživljavaju kao prirodni (zbog čega koristi sintagmu „doktrina prirodnog izražavanja“ – *the doctrine of natural expression*), suština je da oni ne samo da odražavaju razlike među polovima, već ih konstituišu, i to upravo kroz sposobnost jedinki da rastumače, nauče i usvoje prikaze maskuliniteta i feminiteta (Goffman, 1979: 8).

Konstrukcija rodni predstava u jednom društvu može, dakle, odražavati rodnu strukturu tog društva istovremeno konstituišući i reprodukujući rodne (ne)jednakosti. Što su te nejednakosti dublje utkane u društvenu strukturu, i same predstave će biti ekstenzivnije. S obzirom na to da su rodne nejednakosti bile rasprostranjene na posjugoslovenskom prostoru, postavlja se pitanje kakvi su bili prikazi roda u sferi popularne kulture, konkretno na filmu? Razmatranje filmskih manifestacija patrijarhalizma i rodne nejednakosti između ostalog bi podrazumevalo i direktno poređenje slike žene u odnosu na sliku muškarca, zatim analizu statusa ženskih likova u filmovima i dramsku težinu njihovih uloga, kao i analizu načina na koji su koncipirani ženski likovi (izražena snaga ili slabost, naglašena seksualnost i sl). Isto tako, imajući u vidu da se žena u patrijarhalnoj optici vidi kao „predmet zadovoljstva ili zadovoljenja potreba čoveka, bilo seksualnih ili u domaćinstvu“ (Radovic, 2009: 185), filmsko koncipiranje slike žene istovremeno pokazuje u kojoj meri je ona saobražena patrijarhalnoj vizuri u samom društvu.

Nekoliko filmova snimljenih u Srbiji karakteriše minorno prisustvo za fabulu značajnih ženskih likova. Takav je slučaj recimo u filmu *Dezertjer*, pa donekle i u filmu *Lepa sela*, 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 muškog tipa. Takav je slučaj sa već pomenutim *Podzemljem* u kojem je

poseban naglasak stavljen na muškost i mačizam koji su potpuno zasenili ženske karaktere. 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). Sa 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).

Slična je situacija i u filmu *Bure baruta* koga takođe karakteriše izrazita submisivnost ženskih likova, kao što su scene u kojima uplašenu penzionerku (Milena Dravić) i zbunjenu devojku (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 lekara i sestre, gde je lekar, naravno, muškarac, 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 (Branka Katić), devojka lokalnog kriminalca i „estradna umetnica“ u povelju. Može se reći da je ovaj lik „metafora za silikonske devojke, obično devojke kriminalaca, koji se nazivaju biznismeni u lokalnom žargonu, i koji su mogli da im ponude luksuzan i bogat život. To je bio način života dela popularne kulture 1990-tih i vrlo često je promovisan od strane režimskih

zabavnih medija, kao što je TV Pink, i preko narodnih pevača koji su postali slavne ličnosti“ (Radovic, 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 okviru fabule, uprkos tome što je u strukturi filmske priče samo dopuna glavnom muškom liku, pa samim tim mu i posredno podređena. Za razliku od toga, film *Nebeska udica* donosi zanimljivo kodiranje rodnih 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 majkom). Međutim, posmatrajući širu sliku, lik majke je stalno napet i u nekom grču, dok je lik oca krajnje opušten, što, čini se, ide ka tome 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 submisivnom pložaju 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 prostragu 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 ima jasne političke stavove i otvoreno ih brani. Guldinɡ navodi kako je „neovisna, drska, emancipirana, duhovita i sposobna pripadnica beogradske sve 'naoružanije' kulture demokratskog prosvjeda i pobune“ (Gouldinɡ, 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. Pri tom, lik novinarkе razbija klasične, patrijarhalne, rodne obrasce, najpre kroz dominaciju u odnosu na muške likove, ali i preko izraženog aktivizma netipičnost 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 svojom 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.

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 izarzutih religioznih, pa i martiroloških konotacija sadrži i vrlo snažnu aktivističku notu jer je prikazano kako svojevrijedno 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 prilazi 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 autorima filmova izabranih za analizu.

Krajnje atipična situacija je i u filmu *Nebo, sateliti*, u kom iz 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 novinarko. Ostali hrvatski filmovi donose sporedne ženske likove lekarke, učiteljice, majke čiji je značaj za filmsku fabulu samim tim bio sporedan.

Slična situacija je i bila i u slovenačkim filmovima, gde *Outsider* donosi lik submisivne majke nasuprot koje je postavljen autoritarni otac, dok su u filmu *U leri* svi ženski likovi u strukturi priče podređeni glavnom muškom liku.

1.5 Ideološki sadržaji i društveni diskursi na filmu

Ideologija i ideološki sadržaji u okviru filmskog medija mogu se sagledati i preko načina filmskog tretiranja dominantnih društvenih diskursa. Kada je u pitanju postjugoslovenski prostor, jedan od najrasprostranjenijih bio je nacionalizam. 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 reprezentacije nacionalizma imale izvesne specifičnosti u zavisnosti od toga u kojoj postjugoslovenskoj državi su nastale. Najizraženiji oblik su ove reprezentacije imale u filmovima snimljenim u Hrvatskoj, gde većina ostvarenja dosta snažno promoviše sopstveni nacionalizam. Kako u jednom intervjuu napominje Ivo Škrabalo „(i)stiče se pogled u kojem je nacionalizam u obliku jednostrana prikazivanja. Ima nacionalističke patetike. Negativci su uvijek Srbi. Kad određuješ pozitivce i negativce samo po etničkom kriteriju, to nije dovoljno i čini stvar nevjerodostojnom. To je patetično, jednostrano isticanje nacionalnih žrtava. U cjelini djelovali su patetično. A čim se osjeti patetika i prenaplašavanje određenih situacija, stvar izgubi na vjerodostojnosti“ (cit. pr. Šošić, 2009: 51).

Konkretnije rečeno, za filmsku konstrukciju nacionalizma najčešće su korišćene dimenzije etnokarajolika i Naroda, kao i izražena samoviktimizacijska komponenta. Takav slučaj je sa ostvarenjima *Vrijeme za...*, *Bogorodica*, *Vukovar se vraća kući*, *Krhotine*, *Četverored*¹¹⁸ dok je u filmovima *Crvena prašina* i *Gospa* u prvom planu konstrukcija nacionalnog identiteta kroz lik istaknutog pojedinca. Sa druge strane, ostvarenja Vinka Brešana, *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Maršal*, ponudili su snažan kritički pristup nacionalnom identitetu kroz vizuru komedije, odnosno farse. Uz njih tu je i film *Mondo Bobo*, koji je svojom specifičnom estetikom u potpunosti neutralizovao nacionalistički diskurs.

Za razliku od njih, od svih filmova iz Srbije uzetih u analizu, samo je u tri ostvarenja nacionalistička vizura bila posebno izražena. Najneposrednija je bila u filmu *Nož*, dok je u ostvarenjima *Balkanska pravila* i *Nebeska udica* bila nešto blaže ispoljena. Uz navedene, u ostvarenjima *Lepa sela lepo gore* i *Podzemlje* takođe se mogu primetiti relativno izaržene reprezentacije nacionalizma, ali na znatno suptilniji i posredniji način, dok je u filmu *Vukovar, jedna priča* sopstveni nacionalizam prikriven prikazivanjem tuđeg i opštim anacionalističkim parolama. Za sve njih je karakterističan i relativno izrazit samoviktimizacijski elemenat.

Kod ostalih filmova snimljenih u Srbiji preovlađuje jedna kritička perspektiva, takođe neujednačenog intenziteta i različitog nivoa metaforičnosti. Najotvoreniji u toj kritici bio je film *Rane*, koji nije ostavljao nikakve nedoumice u pogledu kritičkog usmerenja. Sličan kritički

¹¹⁸ 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 krajnosti prenaplašavalo žrtve i patnju sopstvenog naroda. U izvesnom smislu ovim filmom se u znatnoj meri neutralizuje, pa i normalizuje hrvatski fašizam u NDH, pri čemu je „hrvatska normalizacija fašizma (...) nazvana 'miksanjem kostiju'. Ustaše su postale 'oslobodilačka vojska', a partizani 'zločinci' i krivci za 'hrvatski križni put'. Umesto Jasenovca svetište je postao Blajburg (mesto razbijanja kvislinške vojske 1945)“ (Kuljić, 2002: 121).

intenzitet karakterisao je i film *Ubistvo s predumišljajem*, koji je, uzgred, istakao i dosta problematično povezivanje nacionalizma isključivo sa ruralnim krajevima. Znatno posrednija kritika mogla se videti u filmovima *Bure baruta* i posebno *Urnebesna tragedija*. Izrazito kritički orijentisan spram nacionalističke isključivosti bio je i makedonski film *Pre kiše*, pokazujući kako je nacionalistička mržnja i ostrašćenost razarajuća i na ličnom i na kolektivnom planu, dok je za slovenački film *U Ieru* karakteristična neutralnost u pogledu nacionalizma.

U okvirima nacionalističkog diskursa važno mesto zauzima i slika etničkog Drugog, koja je, kao i u slučaju nacionalizma jasno koncipirana u skoro polovini analiziranih hrvatskih ostvarenja, u kojima je etnički Drugi je saobražen klasičnom stereotipnom prikazivanju. U analiziranim srpskim filmovima koherentna i uobličena slika etničkog 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*, takođe donose strandradne stereotipne predstave etničkog Drugog, ali sa tom razlikom što je u prvom ta slika sama sebi cilj, dok je u potonjem negativna slika etničkog Drugog u istoj ravni sa negativnom slikom sopstvenog kolektiva. Potpuni iskorak iz ovakve konstukcije, napravili su bosanskohercegovački filmovi *Savršeni krug* i *Ničija zemlja*, kao i slovenački *Outsider*, u kojima je slika etničkog dugog diferencirana i bez isključivosti.

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 Hrvatskoj tokom devedesetih godina odvijala rekatolizacija javnog prostora i javnog života, koja je bila posledica političkih intervencija odozgo, odnosno rekatolizacije same vladajuće politike.¹¹⁹

Slično ovome, i u makedonskom ostvarenju *Pre kiše* mogu se detektovati 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. Od ostalih analiziranih filmova veoma izražene religijske konotacije imaju dva srpska filma (*Balkanska pravila* i u nešto manjem intenzitetu film *Nož*).

¹¹⁹ Dostupno na: <http://www.slobodnaevropa.org/articleprintview/827319.html>, pristupljeno 23. maja 2013.

Nacionalizmu je takođe blizak i provincijalizam, a njegovo kodiranje u filmske slike je praćeno preko usredsređenosti na sopstvenu sredinu (u tematskom i produkcionom smislu) i preko idealizovanja ruralnog i ruralnih krajeva uopšte. Mahom svi analizirani filmovi su izrazito zatvorenog karaktera, jedini izuzetak su bosanskohercegovački filmovi *Savršeni krug*, *Ničija zemlja*, slovenački film *Outsider* i donekle hrvatski film *Kako je počeo rat na mom otoku* jer u filmsku fabulu uvode i perspektivu Drugog, a ne samo njegove negativne manifestacije. Film *Ničija zemlja* je izuzetak i u pogledu produkcije jer je podela uloga razbila nacionalne šablone. Idealizacije ruralnog uglavnom nije bilo, osim u dva hrvatska filma (*Vrijeme za...* i *Bogorodica*), kao i srpskom filmu *Nož*, dok je film *Lepa sela lepo gore* „balansirao“ između kritike i romantizacije, a filmovi *Ubistvo s predumišljajem* i *Pre kiše* doneli su izraženu kritiku ruralne zadojenosti nacionalizmom.

Pored provincijalizma razmotren je i patrijarhalizam, koji je takođe bio široko rasprostranjen na postjugoslovenskom prostoru. U analiziranim filmovima pokazali su se relativno snažni patrijarhalistički 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 akcioni potencijal. Ovakav filmski patrijarhalizam bio je karakterističan za gotovo sve filmove sa postjugoslovenskog prostora uz veoma retke izuzetke (*Vukovar, jedna priča* i *Ubistvo s predumišljajem* na srpskoj i *Vrijeme za...* i *Nebo sateliti* na hrvatskoj strani).

Imajući sve rečeno u vidu, može se reći da prva hipoteza, koja se odnosi na tvrdnju da su se rasprostranjeni socijalni diskursi manifestovali u filmskoj produkciji i iz nje izvedena hipoteza da se shodno svojoj rasprostranjenosti nacionalizam (i njemu bliske orijentacije i pojave) transponovao u snimljenim filmovima na postjugoslovenskom prostoru, pokazala samo kao delimično tačna, u zavisnosti od toga o kojoj državi je reč. Najviše slaganja između pretpostavljenog i analitički izvedenog ima u slučaju Hrvatske. Filmovi iz ove zemlje su na svim nivoima, u većoj ili manjoj meri, potvrdili hipotezu o transponovanju dominantnih društvenih diskursa (kad je u pitanju nacionalizam, njegova konstrukcija se može primetiti u više od polovine ukupnog broja filmova (11); potenciranje religioznosti je takođe prisutno u više od polovine filmova, pri čemu su svi filmovi provincijalistički zatvoreni, dok je šablon rodne

nejednakosti razbijen u samo dva filma). Isto tako, potvrđena je i pretpostavka da je slika etničkog Drugog bila pretežno negativna.

Sasvim suprotno ovome, hipoteza je u potpunosti opovrgnuta u slučaju bosanskohercegovačkih filmova i to kad su u pitanju sve analizirane pojave. Slično ovome, i u slovenačkom slučaju je hipoteza uglavnom opovrgnuta, jer se u samo dva slučaja pokazala kao tačna (kad je u pitanju provincijalizam i reprodukcija rodne nejednakosti). Obrnuta situacija je karakterisala makedonske filmove jer je u njihovom slučaju hipoteza delimično opovrgnuta pošto se u dva slučaja pokazala kao tačna (religioznost i rodna nejednakost), a u dva ne (nacionalizam i provincijalizam). Ipak kako je slika etničkog Drugog izrazito negativna, može se reći da je osnovna hipoteza i u ovom slučaju uglavnom potvrđena.

Što se tiče filmova snimljenih u Srbiji, može se reći da je hipoteza delimično potvrđena pošto se u tačno polovini slučajeva pokazala kao relativno tačna (u pogledu konstrukcije nacionalizma od ukupnog broja filmova (12) u tri filma je to relativno eksplicitno urađeno, dok je u tri posredno, pri čemu je provincijalistička zatvorenost bila karakteristična za sva ostvarenja, dok su iz obrazaca rodne nejednakosti izlazila samo dva filma; sa druge strane samo dva filma su imala izraženiju religioznu konotaciju). Uz ovo, filmska slika etničkog Drugog nije bila pretežno negativna, jer je kao takva prikazana u svega tri filma.

Sve u svemu, nacionalizam i njegovi „derivati“ 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 preovlašivali filmovi kod kojih se može primetiti tzv. „argument o izgradnji nacije“ (*the nation-building argument*)? Prema sociologu filma Ianu Džarviju (I. 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).

U izvesnom smislu, iz perspektive Džarvijeovog argumenta o izgradnji nacije piše i Mari-Žanin Čalić o primeru partizanskih filmova. Ova autorka tako napominje da „(p)artizani su, kao tema, bili naročito pogodni za popularnu, masovnu kulturu, i ušli su u bezbrojne romane, muzička dela, filmove tipa vesterna i stripove. Najomiljeniji i daleko najrašireniji žanr bio je partizanski film, sa više od 200 ostvarenja. Filmovi kao *Bitka na Neretvi* ili *Valter brani Sarajevo* punili su bioskopske kase. Neki od njih snimljeni su kao međunarodne koprodukcije, pa su se tako čak i Ričard Barton i Kurt Jirgens pojavljivali na filmskom platnu u dramatičnim pozama, u divljem, romantičnom pejzažu. Bez obzira na njihovu vrednost u smislu zabave, ti filmovi su slali dublje poruke: sudbina heroja, žar borbe i ratne romanse oslikavali su patriotske vrednosti uopšte i međuetničku solidarnost u pojedinim slučajevima. Oni su oblikovali istorijske slike, osećanje za zajednicu, kolektivno znanje i vrednosti. Tako je partizanski film delovao kao najvažniji instrument stvaranja nacije“ (Čalić, 2013: 252).

Premda je autorka sasvim u pravu kada tvrdi da su partizani bili pogodno „sredstvo“ za različite simobličke varijacije u okvirima popularne kulture, kao i da su sami partizanski filmovi, osim krutih ideoloških značenja, sadržavali i opštije vrednosti i dublje poruke, njena poslednja rečenica čini se isuviše nepreciznom. Naime, partizanski filmovi se ne mogu percipirati kao instrument stvaranja nacije, jer nije postojala politička volja u socijalističkoj Jugoslaviji da se stvori nešto što bi bilo jugoslovenska nacija.¹²⁰ Samim tim, partizanski filmovi nisu mogli biti upregnuti, bar i posredno, u taj zadatak. Čini se da je situacija bila upravo suprotna, jer su ova ostvarenja trebala dekonstruisati koncepte zasebnih nacija članica jugoslovenske federacije i to u koristi ideja multietničnosti i nacionalne jednakosti, pri čemu su filmski partizani kao takvi predstavljali izvesnu negaciju etniciteta (Zvijer, 2011: 141).

Sasvim je drugačija situacija bila nakon raspada socijalističke Jugoslavije, kada je multietničnost i nacionalna jednakost postala *passé*. To se svakako odrazilo i na igrane filmove, pa se u tom smislu, može je reći da je od svih nacionalnih kinematografija nastalih nakon raspada Jugoslavije, u hrvatskoj posebno, a i u srpskoj uglavnom, preovlađivao argument o izgradnji nacije.

¹²⁰ Jovo Bakić, oslanjajući se na stav Olivera Milosavljević da je Tito ispustio mogućnost da stavi Jugoslovane u popis stanovništva (koji predstavlja efikasno tehničko sredstvo kojim država može stvoriti naciju), navodi: „Uistinu, nije postojala strateška namera stvaranja jugoslovenske nacije, kako se to često smatra, iako je bilo neobaveznog flerta sa realnim jugoslovenstvom koje je u daleku budućnost pomeralo 'stapanje' južnoslovenskih nacija ili njihovo nestajanje posle socijalizma u komunizmu“ (Bakić, 2011: 61-62).

2. Filmski tretman prošlosti

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 usloвила je snažan talas reinterpetiranja istorije i konstrukciju novih osnivačkih mitova i nultih tačaka.

2.1 Nova vs. stara Prošlost

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 usloviše su širom Evrope novi odnos prema prošlosti u smislu manjeg ili većeg odbacivanja dotadašnjih zvaničnih verzija i naglašavanje onih aspekata koji su do tada bili skrajnuti. Obim i širina ovih procesa nagnali su francuskog historičara Pjera Noru (Pierre Nora) da ih nazove ubrzavanjem, odnosno demokratizacijom istorije (cit. pr. Kuljić, 2002: 11). Trusne društvene promene kao što je nestanak blokvske podele sveta, koja je i uz neposrednu opasnost rata i konstantne pretnje nuklearnim oružjem ipak podrazuovala nekakvu stabilnost, imale su transformativan karakter i na mnogim drugim nivoima. Slučaj sa prošlošću i njenim preispitivanjem u tom pogledu bio je možda i najindikativniji. Samo preispitivanje kako prošlosti, tako i odnosa prema prošlim događajima imalo je, dakle, široke konsekvence, od kojih se jedna odnosila i na individualno samopoimanje. Zbog toga je pojam prevladavanje prošlosti od svog užeg značenja, koje se odnosilo na obeležavanje moralnog odnosa prema nacističkoj prošlosti u SR Nemačkoj, dobilo širi smisao kao odbacivanje celokupne prošlosti, ili jednog njenog dela, ali i odgovornosti za prošlo (Kuljić, 2002: 12).

Prevladavanje prošlosti je imalo nekoliko ključnih osobenosti koje su se manifestovale na različitim nivoima. Na jednom opštijem nivou prevladavanje prošlosti je podrazuovalo preradu same istorije. Važnost 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 dominantnim ideološkim matricama predstavlja osnovu na kojoj počiva prevladavnje prošlosti. Za razliku od ovog, na jednom manje opštem nivou, prevadavanje prošlosti je podrazumevalo određene identitetske promene, koje su pratile upravo prerađivanje istorije. Ove promene su se najčešće ogledale u odbacivanju starih identitetskih okvira, čiji je simbolički rezervoar bila stara (socijalistička) prošlost koja je u novim ideološkim konstelacijama snaga postala nepoželjna. Zbog toga su identiteti koji su počivali na toj prošlosti postali porozni, pa je samim tim identitetska transformacija bila neminovna, a nju je pratila i promena ideološko-političkog opredeljenja, koja je usled široke obuhvatnosti i masovnosti postala sasvim normalizovana.¹²¹

Čini se jasnim da je sve ovo je podrazumevalo i relativizaciju istorije, kao i njenu instrumentalizaciju. Neretko se radikalno raskid sa prošlošću, kako na ličnom tako i na društvenom planu, trebao 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.

Nepoželjna prošlost, koja je podrazumevala period pod socijalističkim društvenim uređenjem, postala je nepoželjna upravo sa urušavanjem socijalizma u Evropi. Ključnu ulogu je svakako imao slom SSSR-a, koji je njegovim bivšim satelitima omogućio kritičko preispitivanje socijalističkog nasleđa. U tom smislu može se reći da „(o)dnos prema socijalizmu tokom XX veka nije bio statičan, nego su se sa promenama epohalne svesti menjala njegova pravdanja i kritike. Svako uže vremensko razdoblje imalo je neku vrstu vlastite kritičke ortodoksije: socijalizam je viđen kao despotizam, birokratski kolektivizam, totalitarizam, autoritarno industrijsko društvo, crveni holokaust i sl.“ (Kuljić, 2002: 243). 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. Gubljenje ideološkog oslonca možda je ponajviše bilo izraženo na postjugoslovenskom prostoru, jer se dotadašnja socijalistička Jugoslavija u svojoj spoljnoj politici podjednako oslanjala kako na

¹²¹ Todor Kuljić 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).

Istočni (socijalistički), tako i na Zapadni (kapitalistički) blok.¹²² Sa propadanjem ovog prvog, ideološki temelji su poprilično erodirali.

Nije, naravno, samo odlazak SSSR-a sa istorijske pozornice urušio socijalističku Jugoslaviju. Već 1980-tih su se počele razvijati različite dezintegrativne tendencije najviše oličene i ujedno skrivene iza ponovo razbuđenih nacionalnih romantizama. Već tada je počelo kritičko preispitivanje sopstvene socijalističke prošlosti, čemu su, za razliku od ostalih evropskih država, posebnu notu dali nasilni raspad zemlje i najveći oružani sukob u Evropi od kraja Drugog svetskog rata koji su usledili nekoliko godina kasnije. Žestina sukoba dojučerašnjih bratskih naroda obojila je u znatnoj meri odnos prema socijalističkoj prošlosti. Može se reći da je socijalizam najčešće percipiran kao mračna i tegobna prošlost u kojoj su narodi u jugoslovenskoj zajednici, koja se u tom kontekstu često sagledavala kao veštačka ili iluzorna, zapravo bili utamničeni i ugnjetavani (uprkos skoro poluvekovnom periodu mira i nesumnjivog napretka). Ipak, postoje mišljenja da sam socijalizam nije toliko negativno doživljavao, koliko u drugim evropskim zemljama jer „(o)vde su nestanak SFRJ, secesionizam i građanski rat bili izvor i okvir radikalnog prevladavanja prošlosti, a ne toliko nezadovoljstvo socijalizmom“ (Kuljić, 2002: 404). Ipak, kritika socijalizma koja je neretko išla do demonizacije, svakako je bila raširena posebno u okvirima političkog podsistema, gde je uporedo sa raspaljivanjem nacionalističkih strasti bilo važno persuazivno ali i mobilizatorsko oruđe.

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 Ustavom zabranjeno (cit. pr. Kuljić, 2011: 68). U ovim državama Jugoslavija je doživljavana kao tamnica naroda koja je sprečavala njihov nacionalni rast i razvoj. Za razliku od njih, znatno relaksiraniji odnos prema jugoslovenskom nasleđu prisutan je u Bosni i Hercegovini, 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

¹²² Podjednako važan segment spoljnopolitičkog diskursa SFRJ bila je i politika nesvrstanosti.

njima naširoko svojatan „jer im je pružio status nacije i republiku sa elementima nacionalne državnosti, ali ga čiste od boljševizma“ (Kuljić, 2011: 69).¹²³

Najambivalentnija situacija je bila u Srbiji gde je politički vrh novoformiranu državu (SRJ) predstavljao kao naslednicu socijalističke Jugoslavije, pa samim tim i njenih tekovina. Čini se da je ovo bila proračunata politička strategija jer se verovatno računalo na ugled koji je ta zemlja kod pojedinih kategorija stanovništva još uvek uživala. 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).

Ova raznorodnost se ogledala i u snažnom korišćenju izrazito nacionalističkog diskursa od strane režima, što je bilo u potpunoj koliziji sa gotovo fundamentalnom jugoslovenskom idejom bratstva i jedinstva. Isto tako, politička opozicija je, pored apsolutne negacije Jugoslavije i socijalističkog nasleđa, posebno u prvim godinama nakon raspada, takođe bila zadojena nacionalizmom i ostrašćenošću ove vrste tako da je praktično ceo politički spektar odisao izvesnom unisonošću.

Manje ili veće odbacivanje i guranje u stranu stare, jugoslovenske socijalističke prošlosti omogućilo je 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 zavničnih, javno demonstriranih vrednosti i vrednosti uspostavljenih u porodičnim ili privatnim istorizacijama“ (Đerić, 2008: 66). Pomenuti jaz je postao gotovo nepremostiva provalija sa urušavanjem

¹²³ Treba, međutim, imati u vidu da je u BiH situacija tokom 1990-tih bila relativno specifična, kako zbog siline i dužine trajanja ratnih sukoba, tako i zbog izražene etničke heterogenosti zemlje. Jedno istraživanje koje se bavilo analizom promene stanja i namene partizanskih spomenika na području BiH nakon 1990. godine pokazalo je da „(n)ajsistematičniji pristup u uklanjanju vidljivih podsjetnika na službeni jugoslavenski narativ o partizanskoj antifašističkoj borbi bio je u mjestima u kojima je na izborima 1990. godine pobijedila stranka Hrvatska demokratska zajednica, a tijekom rata u Bosni i Hercegovini od 1992. do 1995. godine u mjestima koja je pod svojom kontrolom držalo Hrvatsko vijeće obrane. U tim mjestima nije ostalo mnogo očuvanih podsjetnika na partizansku borbu u Drugom svjetskom ratu. U ostalim dijelovima Bosne i Hercegovine, gdje su izbore dobile druge nacionalne stranke, taj je proces ovisio o njihovim promjenjivim politikama sjećanja na Drugi svjetski rat“ (Karačić, 2012: 23). Ako pretpostavimo da odnos prema spomeničkom nasleđu socijalističke Jugoslavije donekle može biti i indikator odnosa prema jugoslovenskom socijalizmu uopšte, vidimo da je u BiH taj odnos u velikoj meri zavisio i od nacionalnog karaktera određene zajednice.

socijalizma i dotadašnji tajni istorijski narativi postali su više nego javni i društveno vrlo 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 biliski 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, čija se iskustvena građa sastojala od tri stotine polustrukturisanih intervjua sa građanima Srbije prikupljenim između oktobra 2001. i marta 2002. godine, pokazano je između ostalog i to kako je za većinu ispitanika život u socijalističkoj Jugoslaviji predstavljao jednu vrstu obrasca za ono što bi se nazvalo normalnim životom (Spasić, 2003: 100-105). Slika socijalizma kao perioda normalnosti posebno je homogena na iskustveno-biografskom nivou, odnosno 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.¹²⁴ Javljaju 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).

Viđenje socijalizma na ličnom, pa i svakodnevnom planu, koje je rekonstruisano na osnovu rezultata navedenog istraživanja, nije bilo karakteristično za period koji predstavljala vremenski okvir ovog rada (devedeste godine). Ipak, može se 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 predivdi verovatno su usloveli distancu, često i previše kritičku prema socijalizmu. Međutim, prestanak sukoba u drugoj polovini dekade i bar delimična ekonomska stabilizacijam (labavljenje međunarodnih sankcija i obuzdavanje hiperinflacije), mogu se sagledati kao minimalni preduslovi kakve-takve normalizacije, što je verovatno uticalo i to da negativan odnos spram nedavne prošlosti bude donekle amortizovan.

¹²⁴ Samim tim osnovne ideološke premise jugoslovenskog socijalizma (samoupravljanje, nesvrstanost, antifašizam isl) „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).

2.2 Re-neo-pseudo-tradicionalizam

Odnos prema prošlosti u širem smislu može podrazumevati i njenu romantizaciju, što je u načelu najčešće povezivano sa tradicionalizmom. S obzirom na kompleksnost ovog fenomena, ovde će se dati samo jedna vrsta radnog određenja tradicionalizma kao skupa vrednosnih orijentacija koje su u vezi sa poštovanjem običaja duboko ukorenjenih u prošlosti jednog naroda ili grupe, kao i instrumentalno korišćenje tradicije i otpor prema promenama i novim idejama (cit. prema Pešić, 2006). Ovakvo određenje tradicionalizma ukazuje na dva nivoa ovog fenomena, na nivo vrednosti i na instrumentalni nivo. U tom smislu korisno je napraviti razliku između tradicije i tradicionalizma, gde se prvo odnosi upravo na izvestan sklop vrednosti kao i simboličkih i materijalnih praksi, najčešće povezanih sa prošlošću, dok drugo podrazumeva instrumentalizaciju tradicije (pa samim tim i prošlosti) zarad trenutnih ili budućih ciljeva i interesa. Tradicionalizam se dakle javlja kada tradicija postane jedini, ili pak primarni, orijentir u sadašnjici i glavni putokaz ka budućnosti.

Veza tradicije i prošlosti može ukazivati na njenu statičnost i okamenjenost, ali takvo sagledavanje tradicije vodi u izvestan redukcionizam, jer treba imati u vidu da „(m)a koliko tradicija bila trezor nasleđa i vrednosti minulog sveta, nju svaka generacija iznova tumači i razumeva. To čine svaka grupa i svaki pojedinac. (...) U tom smislu, tradicija je uvek živa i vrlo delatna“ (Jovanović, 2012: 29). Da nije tako, teško da bi se dešavala bilo kakva kulturna promena, a o razvoju da se i ne govori. Tradicija se tako ne može posmatrati „kao pasivni segment nekog sistema koji onemogućava njegovu promenu, već kao skup navika, sećanja, normi i vrednosti koji, s obzirom na svoj kontinuitet, imaju ključnu ulogu u samorazumevanju i identitetu jedne društvene grupe“ (Naumović, 2009: 13).

Čini se, stoga, da je statičnost pre karakteristična za tradicionalizam, koji instrumentalizovanjem tradicije nastoji da prošlost (najčešće romantizovanu) nametne i „zacementira“ kao jedinu legitimnu varijantu tekuće stvarnosti. Mada, postoje i drugačija mišljenja po kojima je „(u)običajeno (...) da se pod tradicionalizmom podrazumeva stanje društvene nepokretnosti, takoreći, potpune imobilnosti. Ništa netačnije. Kada bi tako bilo, onda ne bi bilo moguće ikakvo kretanje društva u bilo kom smeru. Jednostavno, ne bi bio moguć razvoj. U samom krilu tradicionalnih, već postojećih struktura, nastaju sile promene. Do

uspostavljanja nove tradicije“ (Jovanović, 2012: 277). Tradicionalizam može, dakle, imati i dinamičan karakter, koji bi se ogledao u prenošenju postojećih tradicionalnih obrazaca i eventulanom stvaranju novih. Moglo bi se možda reći da je tradicionalizam po svojoj prirodi dinamična kategorija, dok njegova statičnost proizilazi iz odnosa prema promenama određenom društvu. Tradicionalizam se tako može posmatrati i „kao aktivna, afektivna i vrednosno motivisana dispozicija ka različitim sadržajima koji se prenose među generacijama i doprinose održanju kontinuiteta nekog konkretnog društva“ (Naumović, 2009: 15). Upravo insistiranje na održavanju kontinuiteta sa prošlim otkriva težnju ka statičnosti i nepokretnosti kojoj stremi tradicionalizam.

Pojmovi tradicije i tradicionalizma su u stvarnosti često neprimetno isprepletani, ali oni u analitičke svrhe ipak moraju biti razdvojeni. Zato se i predlaže sagledavanje tradicionalizma kao manifestno pasivnog i statičnog, koji (zlo)upotrebom tradicije najčešće nastoji da uspori, a ređe i ukine bilo kakvo društveno kretanje. Sa druge strane, tradicija je živa i promenljiva a njeno preispitivanje često predstavlja pogonsko gorivo same društvene promene. Može se stoga reći da „(t)radicija podrazumeva kontinuirani proces prenošenja sadržaja koji bira i iznova tumači svaka nova generacija aktivnih primalaca. Tu kontinuitet nije 'mehanički', već je rezultat vrednosno orijentisane aktivnosti, kako bi to rekao Veber“ (Naumović, 2009: 14).

Tradicionalizam instrumentalizovanjem tradicije nastoji da održi u kontinuitetu vezu sa prošlošću, ili bar da prikaže kako je ova veza od krucijalnog značaja. Na ovaj način se prošlost najčešće ne promišlja (posebno ne kritički), već se romantizuje, pa i glorifikuje. To između ostalo podrazumeva i korišćenje određenih tradicionalnih obrazaca, nezavisno od toga kakav je bio njihov izvorni karakter. Isto tako, da bi se kontinuitet sa prošlošću što lakše uspostavio čest je slučaj i da se tradicije izmišljaju. Koncept izmišljenih tradicija vezuje se za britanskog istoričara Erika Hobsboma (Eric Hobsbawm) i one podrazumevaju „kako 'tradicije' koje su zapravo izmišljene, konstruisne i formalno ustanovljene, tako i one koje se javljaju na način koji nije tako lako pratiti u okviru kratkog vremenskog perioda koji se može datirati – obično se radi o periodu od nekoliko godina – i uspostavljaju se velikom brzinom“ (Hobsbom, 2002: 5-6). Ključna osobenost izmišljenih tradicija po Hobsbomu je težnja ka uspostavljanju kontinuiteta sa odgovarajućom istorijskom prošlošću, pri čemu je taj kontinuitet uglavnom veštački, a osnovna funkcija im se ogleda u davanju legitimiteta akciji i cementiranju grupne kohezije.

Ono što još posebno važno je povezanost izmišljenih tradicija sa velikim promenama i transformativnim procesima u određenom društvu, pa u tom smislu Hobsbom napominje da se one „pojavljuju češće onda kada brza transformacija društva slabi i razara društvene obrasce za koje su 'stare' tradicije bile stvarane, i kada proizvodi nove, za koje te tradicije nisu primenljive, ili kad se takve stare tradicije i njihovi institucionalni nosioci i promoteri ne pokazuju više dovoljno prilagodljivim i savitljivim, ili su eliminisane na neki drugi način“ (Hobsbom, 2002: 10). U ovom pogledu, koncept izmišljenih tradicija se čini posebno indikativnim za postjugoslovenski prostor, jer su promene kojima je i stečen prefiks *post* bile brze i ujedno veoma velike. Osim na ovom nivou, koncept izmišljenih tradicija se čini posebno pogodnim i zbog toga što su „vrlo relevantne za onu relativno noviju istorijsku inovaciju – 'naciju', i fenomene sa njom povezane : nacionalizam, naciju-državu, nacionalne simbole, istoriju i ostalo“ (Hobsbom, 2002: 24). Eksplozija nacionalizama na postjugoslovenskom prostoru iziskivala je i potrebu za njihovim što jačim utemeljenjem u slavnoj prošlosti, kao i poželjnost stvaranja kontinuiteta sa njom.

Bliskost nacionalizma i tradicionalizma uopšte, koja se posredno naglašava i kroz Hobsbomovu koncepciju izmišljenih tradicija, ujedno podrazumeva i izvestan reciprocitet u njihovoj rasprostranjenosti, što je bio slučaj i na postjugoslovenskom prostoru. Tradicionalizam na ovim prostorima ima relativno dug kontinuitet,¹²⁵ ali se čini da je sa raspadom socijalističke Jugoslavije posebno dobio na širini. U postsocijalističkom periodu koji je usledio, tradicionalizam je postao izrazito raširen što su potvrdili, između ostalih, i rezultati istraživanja koje je publikovano u knjizi “Društveni karakter i društvene promene u svetlu nacionalnih sukoba”, gde se navodi da preko polovine ispitanika (54%) pokazuje očiglednu tradicionalističku orijentaciju. Isto tako, i Stjepan Gredelj je došao do sličnih rezultata u jednom svom istraživanju gde je utvrdio da je od tri dominantne vrednosne orijentacije ubedljivo najrasprostranjeniji bio tradicionalizam (Gredelj, 1994).

Širenje tradicionalizma nakon raspada socijalističke Jugoslavije je bilo toliko rapidno da je dovelo do toga da se ovaj proces posmatrao kao jedna vrsta zasebnog fenomena što je uslovalo i njegovo posebno označavanje kao retradicionalizacije (Golubović, 1995; Sekulić, 2011),

¹²⁵ Pojedina istraživanja su pokazala rasprostranjenost tradicionalizma i u socijalističkom poretku kao što je ono sprovedeno od strane Dragomira Pantića, koji je kod gotovo trećine ispitanika pronašao sklonost ka ovoj orijentaciji (Pantić, 1977). Pri tome je ovaj tradicionalistički obrazac sa jedne strane imao „patrijarhalne crte“ (Lazić, Cvejić, 2004), dok je sa druge bio revolucionarnog karaktera, što se odnosilo na pokušaje da se od sredine XX veka uspostavi „revolucionarna i socijalistička tradicija“ (Golubović, 1995: 120).

neotradicionalizma (Gredelj, 1994), pseudotradicionalizacije (Naumović, 2009) i pseudoretradicionalizacije (Jovanović, 2012). Jasno je, naravno, da sve navedene konstrukcije govore o jednoj veoma izraženoj dominaciji tradicionalističkih obrazaca.

2.3 Filmska konstrukcija prošlosti na postjugoslovenskom prostoru

Raširenost tradicionalizma u više ili manje specifičnim oblicima, kao i sukobljenost različitih verzija prošlosti predstavljaju osobenosti postjugoslovenskog prostora. Pretpostavlja se da je u tim, veoma ekstenzivnim procesima, određenu ulogu imao i filmski medij. Načelno posmatrano, veza filma i istorije duga i konstantna s obzirom na to da je posezanje za istorijskim temama i njihova 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 sam film prošlosti i prošlim događajima udahnuje novi život čineći ih tako prijemčivijim za širi krug ljudi. Ovim putem filmski tretman određenih prošlih događaja ili epoha istovremeno omogućava i njihovo olakšano percipiranje, prevashodno zbog toga što daje sugestivnu, dinamičnu, vizuelnu predstavu prošlosti, za čije upoznavanje nije potrebno nikakvo predznanje (Ristović, 1995: 347).

Snaga „filmske istorije“ ogleda se upravo u njenoj lakoj percepciji i izraženoj persuaziji, što neretko sam film pretvara u jednu vrstu istorijskog izvora.¹²⁶ Premda se ovom radu film neće percipirati kao istorijski dokument u strogom značenju te reči, treba navesti kako „(f)ilm se od svog početka zanima za istoriju koja mu, sa svoje strane, uzvraća svojim prednostima; istoričari u filmu uočavaju vrednosti dokumenta. Mark Fero svojom metodom kontraanalize društva pokazuje da postoji uzajamni uticaj istorije i filma, koji se ogleda u tome da li film menja ili ne menja naše viđenje istorije? Ovo tim pre što predmet istorije nije samo saznavanje prošlih događaja, nego i analiza odnosa koji sjedinjuju prošlost i sadašnjost, istraživanje kontinuiteta i diskontinuiteta“ (Gavrić, 2012).

Upravo je eksplikativna perspektiva istorijskih događaja od strane filmskog medija ono što tim događajima daje drugačiji ili jednostavno novi kvalitet. Samim tim, filmske interpretacije istih događaja, ličnosti ili perioda 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 mračna. Kroz ovakvu prizmu čije okvire čini specifičan odnos između

¹²⁶ Relativno kratak i jezgrovit osvrt na ovu problematiku može se videti u Gavrić, 2012.

prošlosti i filma, može se sagledati i kinematografska obrada prošlosti na postjugoslovenskom prostoru. U skladu sa tim, posmatraće se koliko je ulogu u procesu ponovne interpretacije prošlosti imao filmski medij i na koji način su se filmski narativi postjugoslovenskog prostora odnosili 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 antikomunizam sa jedne i nostalgija za socijalizmom sa druge strane.

U slučaju postjugoslovenskog prosotora, antikomunistički filmski diskurs bi podrazumevao kritiku, negaciju, odbacivanje ili umanjivanje značaja svih onih ključnih događaja i procesa ili istaknutih ličnosti važnih za nastanak i razvoj socijalističke Jugoslavije ili na bilo koji drugi način značajnih za ovu zemlju. Ovakva, preovlađujuće negativna perspektiva, kao svojevrsnu alterantivu ističe trenutke iz presocijalističke prošlosti ili one koji su u samom socijalizmu bili proskribovani, dajući im poseban značaj. Isto tako, može se reći 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). Antikomunistički filmski diskurs je kao takav blizak i „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, odnosno njen specifični oblik poznat kao jugonostalgija, podrazumevala je uglavnom pozitivnu sliku socijalizma, koja je često bila na granici idealizacije i romantizacije. Jugonostalgija je kao takva imala oblik nostalgije karakteristične i za druge sredine van postjugoslovenske, što znači da nije toliko bila vezana za komunističku ideologiju, koliko za „inventar svakodnevice“ (razni plakati, reklame, razglednice, salvete, novčanice, stari osobni dokumenti i slično), ali i za samu popularnu kulturu (Baković, 2008). Kako poseban deo jugonostalgije, odnosno kao njegov „konkretniji, neposredniji i esencijalniji deo“, navodi se „titostalgija“ za koju slovenački kulturolog Mitja Velikonja kaže da podrazumeva „žal za Jugom, kako je od milja zvana, i po pravilu, takođe žal za drugom Titom“, pri čemu su ključne komponente ove vrste nostalgije sledeće: „Broz je sjajna istorijska ličnost, njegova je vladavina uspešna, njegova su vremena dobra, njegova je država pravedna“ (Velikonja, 2008: 13, 34).

Osim ove dve krajnosti, analiza filmske konstrukcije prošlosti pokušaće detektovati i eventualne tradicionalističke diskurse na filmu, koji bi u ovom konkretnom slučaju mogli podrazumevati romantičarsko građenje slike prošlosti kao nužnosti „povratka korenima“ ili izvesnu kritiku modernizma.

Kada se uzmu u obzir filmovi snimljeni u Srbiji, samo se jedno ostvarenje u potpunosti bavi pošlošću, film *Tito i ja*. Film počinje arhivskim crno-belim snimcima na kojima J.B. Tita pozdravlja oduševljena masa ljudi, dok se u pozadini čuju latinoamerički ritmovi. Ove dokumentarne sekvence zajedno sa muzičkom pratnjom, nastavku se pojavljuju još nekoliko puta uvek prikazujući Tita prilikom specifičnih rituala vezanih za jugoslovenski socijalizam (nošenje štafete, posete afričkim zemljama, susreti sa pionirima). Može se pretpostaviti da se na ovaj način rigidnost komunističke ideologije, oličena u propisanim političkim ritualima, u velikoj meri ublažava, čime se ujedno i sami rituali prikazuju kao vrsta karnevala ili pozorišne svetkovine koji služe za zabavu masa. Nešto kritičnija analiza pomenutih scena može se naći kod Nevene Daković koja smatra da „(ž)ivahna i živopisna muzika sugerise da je jugoslovenski socijalizam vrsta politčke maskarade u kojoj vladajuća elita bezumno uživa. Hibridizacija originalnog dokumentarnog materijala i muzike oneobičenih i začudnih ritmova i aranžmana dvostuke je implikacije. Naglašava sličnosti Tita i latinoameričkih diktatora i između Jugoslavije i 'banana republika' Južne Amerike. Posle raspada Jugoslavije, nove države su nazvane paradajz republike“ (Daković, 2008: 90).

Osim u dokumentarnim snimcima, u filmu postoji i filmski lik Tita (Vojislav Brajović), koji se u većini scena pojavljuje kao svojevrsna *Deus ex Machina* za glavnog junaka, uglavnom u belom maršalskom delu, vidno ofarbane kose i naizgled preplanuo. Ovako skrojen lik Tita ima izražene ironične konotacije i ne podseća na ratnika, državnika ili revolucionara, već na bonvivana, čime se pravi ironičan otklon i prema socijalističkom poretku čiji je on bio simbol. Pavle Levi navodi da film „uspešno parodira kult Josipa Broza Tita, a da pri tom *ne zapada* u vulgarnu antikomunističku i nacionalističku retoriku koja je u to doba već preovlađivala“ (Levi: 2009: 168).

Slika socijalizma u ovom filmu data je i kroz sliku porodične svakodnevice koju vidimo iz vizure glavnog junaka Zorana (Dimitrije Vojnov). U njegovoj proširenoj porodici (majka, otac, tetka, teča, sestra, baba i deda koji često dolazi), koja živi u zajedničkom stanu, gotovo svi su antikomunistički orijentisani i to ne propuštaju da istaknu. U tom pogledu mogu se pomenuti

scene u kojima deda (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“. Na ovaj način je kroz porodicu i njene članove (koji su verovatno usled posleratne komunističke preraspodele ne svojom voljom „zaglavili“ u jednom stanu) data je kritika socijalizma iz perspektive „građanske aristokratije“.

Oni tiho preziru socijalizam ne želeći da se integrišu u taj sistem. Osim njih, može se spomenuti i lik vaspitača, druga Raje (Lazar Ristovski), koji bi takođe mogao predstavljati izvesno sredstvo kritike socijalizma, jer je prikazan kao ostrašćeni, rigidni i paranoični komunista koga, zbog njegovog rada sa decom, u stopu prate dva tajna agenta. Iz ove perspektive, socijalizam su oličavali kruti ideolozi koji su besomučno indoktrinirali mlade naraštaje (uz podjednako nefleksibilne učitelje), kao i raznorodni udbaši koji su sve to nadzirali.

Sve opisano i pomenuto ipak ne odlazi u negativne krajnosti, a atmosfera u samom filmu izrazito je komična i često na granici satire. Zbog toga bi se moglo reći da u ovom ostvarenju preovlađuje mekši, odnosno blaži tip antikomunizma prevashodno zbog toga što nije prisutna demonizacija Titovog lika, niti isključiva kritika ili odbacivanje samog socijalizma.

Na liniji relativno mekog antikomunizma nalazi se i film *Ubistvo s predumišljajem*. Ovde je socijalizam oličen u mladom partizanskom majoru Krsmanu (Sergej Trifunović), kod čijeg lika se potencira njegov specifičan izgovor (koji otkriva ruralno seosko poreklo), nedostatak manira, usiljeni humor i mogućnost uzurpacije vila predratnih bogataša. Ova ne preterano detaljna slika dopunjena je izrazito negativnim stereotipima, od strane polubrata Jelene (Ana Sofrenović) sa kojom Krsman stupa u emnotivnu vezu. Ljubomorana na tu vezu, njen polubrat (Dragan Mićanović), inače oličenje tipičnog aristokrate (obučen u belu košulju i džemper, krhkog zdravlja), naziva Krsmana kopaoničkim banditom i seljačinom, zulukaferom, prostakom, a u jednom podužem monologu partizane poredi sa stokom i lešinarima, pridajući im izrazito primitivne, gotovo životinjske osobine. I jedan drugi lik, takođe bivši aristokrata (Rade Marković), omalovažava Krsmana negirajući njegovu vezu sa buržujkom (belom Jejom sa Senjaka, kako je naziva), potencirajući njegovo radničko poreklo (bio je pekar) i navodeći kako se tvrdi da je ubio hiljadu ljudi i spavao sa hiljadu žena.

Na ovaj način, socijalizam je indirektno kritikovan, ne kroz neposredno prikazivanje tih negativnih stereotipa, već putem posrednog pripisivanja od strane drugih filmskih likova. Tako je slika očajne aristokratije poslužila za kritiku socijalizma, pri čemu je i odnos prema samoj

aristokratiji bio donekle ambivalentan. Sa jedne strane, pomenuti polubrat i polusestra bili su u neprikladnoj emotivnoj vezi (u jednom trenutku on je čak i siluje), dok sa druge ovu sliku donekle ublažuje lik njihovog oca, odnosno očuha Stavre (Danilo Bata Stojković). Njemu u filmu nije posvećeno mnogo pažnje, osim što je predstavljen kao žrtva, jer se zna da su ga partizani uhapsili, a kada pričaju o njegovoj krivici jedan od likova kaže da je iz partizanskog ugla bio kriv, ali da iz patriotskog nije jer „Stavra je bio antifašista, četnički nastrojen“. Na ovaj način, film se usklađuje sa tada raširenim procesima revidiranja istorije u kojima se partizanskom pokretu oduzima i patriotski legitimitet, pa čak i antifašistički kredibilitet, iako su se borili protiv nacističkog okupatora, a na njihovo mesto se postavlja četnički pokret pri čemu mu se pripisuju i antifašistički i patriotski epiteti. Ovako revidirana istorijska slika jasno se kretala u pravcu antikomunizma.

Snažan antikomunistički diskurs, s tom razlikom što je bio uvijen u metaforu i alegoriju, dominirao je i u filmu *Podzemlje*. Ovde se o socijalističkoj prošlosti ne govori otvoreno već je kroz jednu višeslojnu metaforu u kojoj ključnu poziciju ima podrum. U njega je tokom Drugog svetskog rata sklonjena grupa ljudi kako bi se zaštitili, a usled mahinacija njihovog zaštitinika Marka Drena (Miki Manojlović) oni tu ostaju skoro pola veka, ne znajući da se rat uveliko zvršio. Podrum je predstavljen kao zaseban univerzum, koji ima svog „gospodara“, crkve (pravoslavna, muslimanska), uslužne delatnosti (berbernica), domaćinstva, pogon za proizvodnju oružja. Kao takav, podrum je zapravo metafora za Jugoslaviju.¹²⁷ S obzirom na to da ljudi u podrumu nisu bili svesni situacije u kojoj se nalaze i da su uz to bili potpuno obmanjeni, nije teško zaključiti kakav je stav bio prema samoj socijalističkoj Jugoslaviji. Dina Jordanova smatra da je filmski scenario uporediv sa stanjem jugoslovenskih naroda koji su poslednjih pedeset godina držani u podrumu komunizma, a čak iako su bili na površini, bili su izmanipulisani „licemernom ideologijom komunističkog sistema“ (Jordanova, 2001: 118)

U tom kontekstu indikativan je i lik Marka Drena koji je bio predratni i ratni kriminalac i švercer, da bi potom postao ne samo ugledni član socijalističkog društva već i narodni heroj, čime se posrednim putem ukazuje na navodni dvolični karakter tog društva. Ovaj filmski lik, takođe, na momente preuzima osobine apsolutnog gospodara ljudi iz podruma (posmatra ih kroz specijalnu kameru i zabavlja se njihovim životima), a istovremeno ih drži u laži, preprodajući

¹²⁷ Nevena Daković tako napominje da je „(k)onstruktivna podzemlja (...) precizna mikroverzija nekadašnje Jugoslavije i multinacionalne Bosne, posebno apostrofirane u sceni podruma gde vidimo ste tri crkve – katoličku, pravoslavnu i islamsku“ (Daković, 2008: 82).

oružje koje su oni napravili za partizanski pokret otpora. Ovakav metaforičan prikaz se može odnositi na ključne političke rukovodioce socijalističke Jugoslavije, pa čak i na samog Tita.¹²⁸ Može se još pomenuti i scena u kojoj se „podrumaši“ zahvaljuju Marku što ih je sve te godine „čuvao, hranio, pazio i lečio“, što takođe može biti metafora za blagostanje u bivšoj Jugoslaviji koje u stvari bilo iluzija i jedna velika laž. Isto tako, može se reći da „herojski podvig revolucionarne muškosti Crnog, zarobljenog u podrumu Markove crvene buržoaske vile, predstavlja način na koji je 'narod' bio zarobljen lažima sopstvenih partijskih lidera“ (Longinović, 2005: 41).

Film *Podzemlje* tako daje jedan alegorijski prikaz, ali sa izrazito negativnim aluzijama u pogledu socijalističke Jugoslavije. Međutim, istoričarka Džudit Kin (Judith Keene) posmatra ovo ostvarenje na nešto diferenciraniji način. Ona, naime, takođe smatra da film ukazuje na to „da su ključni događaji u nacionalnoj priči lažni i da je zvanična istorija bivše Jugoslavije, takođe, u velikoj meri izmišljotina“, ali da sa druge strane uočava da 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 pre svega 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 stranke i države“ (Keene, 2001: 244). Kinova, dakle, sugerise da se jugonostalgičnost filma *Podzemlje* ogleda na onom nivou gde se ovo ostvarenje usredsređuje na živote pojedinaca koji su bili spontani i puni strasti, čak i u „podrumu bunkera Titove komunističke države“, dok istovremeno na drugom nivou naglašava „šupljinu zvanične komunističke verzije prošlosti i hipokriziju lidera koji su to promovisali“.

¹²⁸ Kada je u pitanju Titov lik, iako se on u filmu uopšte ne pojavljuje, ipak je prema njemu prisutan jedan latentno kritički odnos. To je najjasnije izraženo u dokumentarnim scenama koje prikazuju njegovu sahranu (prethodno je u ironičnom tonu napomenuto kako Tito nije mogao da preboli misteriozni nestanak Marka Drena, pa je tugovao i od toga na kraju umro), a koje u pozadini prati *Lili Marlen*, omiljena pesma vojnika Vermahta tokom Drugog svetskog rata (koja je u jednoj od prethodnih scena bila „muzička pratnja“ dokumentarnim snimcima koji su prikazivali razdragan doček nacista u Zagrebu i Mariboru). 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).

Znatno blaži stav prema jugoslovenskoj socijalističkoj prošlosti može se videti u filmovima *Balkanska pravila* i *Nož*. Ovo je donekle iznenađujuće pošto su u oba filma nacionalistički diskursi vrlo izraženi pa je bilo za 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 isključivo kroz sukobe republičkih (pre svega hrvatske i srpske) službi bezbednosti. Na ovaj način sugerise se nepoverenje među narodima koji su činili Jugoslaviju, što je, samim tim, direktno uticalo na eroziju temelja na kojima je počivala. Iako to u filmu nije otvoreno naglašeno, utisak je da su sukobi između službi bezbednosti, koji se u filmu posebno potenciraju, povezani sa padom Aleksandra Rankovića, i da su kao takvi bili uvod u raspad zemlje. Jugoslavija se ovim putem prikazuje kao jedna vrsta iluzije jer je tokom većeg dela svog postojanja već unapred bila osuđena na propast.

Donekle sličan manir u prikazivanju prošlosti prisutan je i u filmu *Nož* pošto je i u tom ostvarenju pokazano 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, pošto se one razbuktavaju pre postojanja ove zemlje, da bi tokom njenog trajanja samo bile skrajnute, ali ne i ukinute, a sa raspadom mržnja i netrpeljivost ponovo eskaliraju, čime se krug istovremeno zatvara.

Sasvim suprotnu strategiju koja socijalistički period nije izjednačavala sa međunacionalnim isključivostima doneo je film *Lepa sela lepo gore*. U tom smislu, odnos prema socijalističkoj prošlosti varirao je od ironične kritike do neke vrste nostalgije. Kada je u pitanju prvi oblik jugoslovenski socijalizam se kritikuje iz tekuće perspektive kao farsa i zbluda, što pokazuju scene u kojima jedan od srpskih vojnika kaže kako je bivšim partizanima posnestalo Titovih dolara, pa sad svode račune, ili kad Viljuška i Laza pevaju socijalističko-patriotsku pesmu *Računajte na nas* grupe „Rani mraz“, dok prvi maše zapaljenom komunističkom zastavom, a drugi igra držeći na glavi sliku Tita. U ovom kontekstu važnu ulogu igra i famozni tunel, u kome se odvija znatan deo radnje u filmu, a koji se može sagledati kao jedna vrsta metafore za samu Jugoslaviju, odnosno na onaj segment ove kompleksne državne tvorevine koji se odnosio na međunacionalne odnose. Film u izvesnom smislu sugerise kako ovi odnosi nikada nisu „bratski“, već su samo čekali da eksplodiraju i prerastu u otvoreni sukob, pri čemu je tunel simbolično mesto na kojem se ta eksplozija koncentrisala. Stoga se može reći da „(v)ršeći 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).

Sa druge strane kad se pojavljuju scene iz jugoslovenske socijalističke prošlosti, kao fešbekovi glavnog junaka, one sugeriraju 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 Sloba (Petar Božović) i Nazim (Dragan Zarić) su kumovi. Ovde se možda može tražiti i jedna vrsta žala za bratstvom i jedinstvom, mada ne toliko u ideološkoj formi, koliko u formi svakodnevice, koja se odnosila na miran suživot različitih nacija. Nostalgija za socijalizmom oličena je takođe i u različitim reminiscencijama u okviru popularne kulture (kao npr. kada recituju reklamu za kokakolu na slovenačkom).

Donekle nostalgican odnos prema socijalizmu može se videti i u filmu *Pre kiše*. Mada je u pitanju samo jedna scena, ona sadrži dosta izražene pozitivne konotacije. Naime, glavni junak Aleksandar Kirkov stigavši posle dužeg odsustva u zavičaj preturajući po staroj torbi najpre nalazi staro izdanje dnevnih novina *Nova Makedonija* sa Titovom slikom na naslovnoj strani, a zatim i cigarete *Drina*. Pali cigaru, a u pozadini počinje pesma *Sanjam* benda „Indexi“. Junak zapravo pali cigaru kako bi predahnuo od nacionalističkog ludila u koje je nenadno upao, a čitava scena sadrži snažne simbole jugoslovenskog socijalizma (Titova slika u novinama, poznate cigare koje su se proizvodile u Jugoslaviji i još poznatiji rok bend, koji je s obzirom na svoj raznolik nacionalni sastav bio tipičan jugoslovenski kulturni „proizvod“¹²⁹). Na ovaj način, socijalistička prošlost prikazana je kao vreme normalnosti, a to je dodatno naglašeno i saznanjem da je glavni lik u Jugoslaviji bio emotivno blizak sa Albancima, što je sa raspadom te zemlje postalo potpuno nemoguće. „Normalnost“ socijalizma ogleda se ne samo u umirujućem efektu svakodnevnih praksi, već i u tretiranju multietničnosti i nacionalne jednakosti kao samorazumljivih i uobičajnih pojava.

¹²⁹ Ova pesma se može 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 zajedničke slovenske države je tu samo kratko, dok fotograf Kirkov poseže za crvenim paklom *Drine* i pali ono što će biti njegova posednja cigareta“ (Longinović, 2005: 39).

Na nešto specifičniji način socijalističkim razdobljem bavio se i slovenački film *Outsider*. Specifičnost ovog filma se ogleda u tome što je socijalizam prevashodno sagledan iz perspektive omladinske potkulture pankera, koji je prema pojedinim mišeljima „sa blagom nostalgijom spojio rođenje slovenačkog pankera i smrt maršala Tita 1980. godine“ (Trušnovec, 2008: 295). Pankeri su u filmu takođe prikazani kao jedna vrsta normalnosti, ali nasuprot njoj nije postavljena samo „nenormalnost“ međunacionalne mržnje i isključivosti (bar ne u većoj meri), nego i krutost komunističke ideologije. „Bosanca“ Seada, koji je u Sloveniju došao posle brojnih putešestvija po Jugoslaviji sa ocem oficirom, jedino pankeri uspevaju da integrišu u društvo, dok su vršnjaci opterećeni nacionalnim stereotipima i predrasudama, a nastavnici ideološkom ispravnošću. Na ovaj način, potkultura pankera se predstavlja kao svojevrsan društveno integrativni faktor, iako su se, generalno gledano, pankeri javili pre svega kao kontrakturna gupacija. Isto tako, 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 smim tim i pratila zapadne potkulturne i kontrakturne trendove.¹³⁰

Znatan otklon od ovakve slike napravio je hrvatski film *Četverored* donoseći izraženu antikomunističku perspektivu u svom viđenju događaja kod Blajburga na kraju Drugog svetskog rata.¹³¹ Negativna slika socijalizma ovde je uokvirena čitavom galerijom grotesknih i bizarnih likova koji su svi pripadnici partizanskog pokreta. Oni na najsurevije moguće načine zlostavljaju zarobljene Hrvate, pri tom ih često ubijaju. 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

¹³⁰ Iako je radnja filma fokusirana na period s kraja 1970-tih i početka 1980-tih, može se reći da je u socijalističkoj Jugoslaviji trend preuzimanja zapadnih kulturnih, pa i potkulturnih praksi započeo znatno ranije. Presudan momenat je bio raskid sa SSSR-om, što je zemlju približilo Zapadu, da bi u narednom periodu Jugoslavija vrlo vešto balansirala između dva ideološka bloka što je trajalo do kraja njenog postojanja. Ili, „(s)likovito rečeno, 'ne' Staljinu bilo je 'da' mnogim realnostima zapadnog sveta, od slobode putovanja do rokenrola, najčešće nedostupnim ljudima iza 'gvozdene zavese'. 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.

¹³¹ „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* (mesta sećanja – prim. N.Z.) u kolektivnom sjećanju na te događaje“ (Banjeglav, 2012: 105-106). Film *Četverored* je uz dosta preterivanja Blajburg pretvorio upravo u mesto sećanja hrvatskog stradanja.

ubica činila je da socijalizam bude predstavljen kao izrazito mračna prošlost, u čije temelje je ugrađena „nedužna hrvatska žrtva“.

Film *Gospa* za nijansu je blaži u svom antikomunističkom usmerenju. Iako se bavi religijskom tematikom, negativna slika socijalizma je ipak u prvom planu. Nju uglavnom nosi glavni negativac, partijski sekretar Miodrag Dobrović (Pol Gilfojl/ Paul Guilfoyle), skrojen kao autoritativan i konspirativan lik. Tu su još netrpeljivi i agresivni policajci, kao i vojska koja je u svim scenama u kojima se pojavljuje prikazana kako naoružana i sa psima silom sprečava narod 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, i pokušavajući da od njega iznude priznanje kako je religijsko čudo lažno. Negativna slika dopunjena je i naglašenom karikaturalnošću, što se može videti u scenama u kojima komunistički funkcioneri jedu hranu rukama.¹³² Zbog svega ovoga, Škrabalo navodi da se autor filma „odlučio za pravolinijsku konfrontaciju, u kojoj su negativci iz redova komunista 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 uočili su i pojedini kritičari prema kojima „(n)ametanje svoje istine i polemička jednostranost filmaposebno dolaze do izražaja u prikazu represije, jer se u nekim prizorima dotjerivalo faktografske istine i pretjeralo do neuverljivosti“ (Škrabalo, 1998: 473).

Antikomunistički diskurs prisutan je i u filmu *Krhotine*, u kome se prošlost posmatra preko dve vremenske ravni. Tu je najpre vremenska perspektiva Drugog svetskog rata kada se vide scene u kojima naoružani ljudi (verovatno vojnici) provaljuju u jednu kuću i iz nje odvođe zbunjenog čoveka. U nastavku filma to se više ne pominje, da bi se na samom kraju saznalo kako su tog čoveka zapravo uhapsili partizani i odveli ga u Blajburg. U tim scenama prikazuje se dugačka kolona ljudi koja je predstavljala tzv. „križni put“, a scene prati specifična duhovna muzika, gde u jednoj vidimo i uhapšenog lika s početka filma. Ovim putem, Blajburg je suptilno prikazan kao mesto stradanja običnih ljudi (jer nije pokazano da je lik koji je uhapšen i doveden u Blajburg bio ustaša ili domobran) čime je naglašena snažna martirološka nota, a ovome je

¹³² Ovaj motiv naglašen je i u filmu *Četverored* gde partizani kolektivno jedu meso rukama, a njegova funkcija je ukazivanje na divljaštvo i primitivnost.

doprinosio i prikaz ljudi u koloni koji su podsećali na mučenike.¹³³ Isto tako, ovim scenama se želelo posebno istaći kako su u Blajburgu stradali nedužni ljudi, pa se samim film u jednom širem smislu mogao (a verovatno i trebao) percipirati kao reakcija „na komunistička zlodjela i njihovo prešućivanje“ (Škrabalo, 1998: 454).

Druga vremenska ravan u filmu *Krhotine* odnosi se na socijalistički period koji je predstavljen preko zadržanih i rigidnih komunističkih službenika koji „sve znaju“. Kruti ideološki sistem ne dozvoljava jednom od likova da dobije stipendiju ili posao, zato što se ne zna šta je sa njegovim ocem (tj. za koju stranu se opredelio), zbog čega je on primoran da emigrira i Nemačku. Kada se vrati da obiđe porodicu, agresivni komunistički udbaši pokušavaju da ga uhapse zato što smatraju da se povezao sa ustaškom emigracijom i pri tom ga ubijaju i to s leđa. Socijalizam je ovako predstavljen kao dogmatični i krajnje netolerantni ideološki poredak.

Sasvim drugačiju perspektivu od prethodnih donosi film *Maršal*, koji se ne bavi socijalističkom prošlošću direktno, već posredno gradi alegoričnu sliku te prošlosti. Ova konstrukcija počiva na dva nivoa, od kojih se prvi odnosi na krute komunističke parole i klasičnu komunističku simboliku. Parole koje se u filmu često čuju uglavnom su integrisane u filmske dijaloge, ali se i tim putem često naglašava njihov artificijelni karakter, što bi se posredno moglo odnositi i na artificijelnost sistema u kojem su se učestalo koristile. Isto tako, vrlo često likovi u filmu ih ponavljaju mehanički, kao da su im isprani mozgovi, što takođe može sugerisati izvesnu nepromišljenost pa i manipulativnost socijalističkog sistema. Osim ovog, striktno narativnog nivoa, u filmskim scenama dominiraju i različita simbolička sredstva kao što su jugoslovenske ili crvene komunističke zastave, petokrake, titove biste, srp i čekić i sl. 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, gerontokratski sistem, zarobljen u sopstvenim ideološkim anahronizmima i potpuno okoštao u simboličkom smislu.

Osim ovoga, u filmu se manipuliše i sa likom Tita, i to na dva načina. Sa jedne strane, psihički bolesnik umišlja da je Josip Broz lično, počinje da se ponaša kao on, reprodukujući njegove opštepoznate replike. Ljudima se čini da je to ustvari Titov duh, a stari partizani to

¹³³ Može se reći da „(o)no što je nekada bila Sutjeska, komunističko mesto sećanja na herojske antifašističke žrtve svih zbratimljenih naroda Jugoslavije, danas je Blajburg, antikomunističko mesto sećanja na žrtve komunista“ (Kuljić, 2011: 82).

iskorišćavaju i preuzimaju vlast u mestu. Tito je ovim putem metaforično predstavljen kao jedna vrsta marionete i isprazne ideološke ljuštore kojima su drugi upravljali.

Drugi oblik manipulacije Titovim likom oličen je u aktivnostima tranzicionog kapitaliste koji pokušava da iskoristi tu situaciju uočavajući turistički i komercijalni potencijal u ponovnom buđenju titoizma i nostalgije za socijalizmom kod ostarelih partizana (stare komunjare, kako sam kaže, on vidi kao izvor prihoda). Na ovaj način je ukazano na ne tako retku praksu komercijalne instrumentalizacije ideoloških simbola socijalizma, što može biti oblik posredne borbe kapitalističkog sistema protiv eventualnih alternativa. Iako je socijalizam „mrtav“, njegovi ideološki potencijali moraju biti dodatno neutralisani, što se može biti urađeno kroz njihovo porobnjavanje, odn. pretvaranje u robu. Isto tako 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 politčki 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).

Koristeći komunističku ikonografiju film pokušava posredno izgraditi relativno kritičku sliku socijalizma i kao takav može predstavljati jednu vrstu banalnog antikomunizma. Ova vrsta antikomunističkog diskursa bi podrazumevala jedan komičan, odnosno ironičan otklon, kao i izrazito korišćenje komunističke simbolike kao sredstva kritike samog socijalizma. U tom smislu, u film se socijalizam svodi na okamenjene parole i simbole, isprazne političke rituale i vladavinu starih i izlapelih partizana, koji su iskoristili i samog Tita. Sa druge strane, film skreće pažnju i na jednu specifičnu praksu koja se, pre svega, odnosi na komercijalnu instrumentalizaciju jugoslovenskog socijalizma i njegovih prominentnih simbola (što je delimično izraženo i u okviru koncepta jugonostalgije), gde često i sam Tito postaje jedna vrsta brenda.

Osim odnosa prema socijalizmu, filmski tretman prošlosti podrazumevao bi i njenu romantizaciju. Ovakav odnos prema prošlosti nije se mogao primetiti u analiziranim filmovima, osim možda u dva ostvarenja iz Srbije (*Ubistvo s predumišljajem* i *Tito i ja*), u kojima je na manje ili više posredan način provejavao donekle romantizovan stav o predratnoj građanskoj aristokratiji kao sloju prefinjenih manira, uglađenosti i trezvenosti.

2.4 Ideološko oblikovanje filmske prošlosti

Imajući u vidu sve pomenute filmove može se reći da se jedna od početnih hipoteza, po kojoj je slika prošlosti u filmovima postjugoslovenskog prostora bila je mnogo bliža antikomunizmu nego nostalgiji za socijalizmom, pokazala u potpunosti tačnom, jer je u velikoj većini analiziranih filmova preovladavalo upravo antikomunističko usmerenje.¹³⁴ Ovo je istovremeno odgovaralo i opštim procesima revizije prošlosti na postjugoslovenskom prostoru. Stoga treba imati u vidu da „(s)avremenom poimanju novog istorijskog 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 filmskog antikomunističkog usmerenja je varirao, pa se može reći da je izrazito negativan bio samo u jednom filmu, dok je kod ostalih ostvarenja antikomunizam srednjeg ili relativno blagog intenziteta. U svega par filmova provejava i jedna nostalgična nota za socijalizmom.

U filmovima snimljenim u Srbiji preovlađuju ostvarenja u kojima je pristuan umereni ili blagi antikomunizam, a tamo gde je izraženiji (*Podzemlje*), umotan je u različite metafore dajući tako jednu alegorijsku sliku, pri čemu se u jednom od filmova povremeno javljaju i izvesne nostalgične tendencije (*Lepa sela lepo gore*). Od hrvatskih filmova, svi su antikomunistički nastrojeni, s tim da jedan od njih izrazito odlazi u antikomunističke krajnosti (*Četverored*)¹³⁵, dok drugi (*Maršal*) zagovara jednu vrstu banalnog antikomunizma. Za razliku od njih, filmovi iz

¹³⁴ Ovaj nalaz se kosi sa tvrdnjom Jurice Pavičića koji smatra da su u kinematografijama postjugoslovenske regije bili manje zastupljeni (u odnosu na druge postsocijalističke zemlje) revizionistički, antikomunistički filmovi, pri čemu navodi dva osnovna razloga za to: prvi se odnosi na postojanje duge tradicije filmova u jugoslovenskoj kinematografiji o tamnim stranama socijalizma, dok je drugi povezan sa dramatičnim savremenim zbivanjima koja su u potpunosti potisnula interes filmskih autora za prošlost (Pavičić, 2011: 100).

¹³⁵ Izraziti antikomunizam u filmu *Četverored* delimično proizilazi i iz činjenice da su „zločini počinjeni od partizanske vojske te Bleiburg kao mesto 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 jednostavno eksplodirala pa su iz toga verovatno proizašle isključivosti karakteristične za pomenuti film. Međutim, istorijska 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 zločoni tokom Drugog svetskog rata (logor Jasenovac se jedva pominje), dok je preuveličan broj žrtava komunističke represije i zločina koje su nad Hrvatima počinili četnici“ (Perica, 2006: 144).

Makedonije i Slovenije daju sliku socijalizma sa manje više pozitivnim konotacijama i kao takvi imaju delimičan nostalgичni karakter.

Lik Josipa Broz Tita, kao centralnog simbola jugoslovenskog socijalizma, pojavljuje se u samo dva ostvarenja i prema njemu je napravljena jedna ironična distanca,¹³⁶ mada bi se moglo 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, 2008: 29). Isto tako, iako filmovi u kojima se pojavljuje lik Tita nisu nostalgичni za njim (tj. nisu titostalgичni), u njima je prisutan tzv. depolitizacijski simptom (*depoliticization symptom*), koji je kao takav deo titostalgичnog diskursa i podrazumeva težnju ka depolitizaciji Brozovog ponovnog pojavljivanja, čime se prekidaju njegove veze sa politikom, pa se i on sam ne sagledava kao politička ličnost (Velikonja, 2008: 19).

Može se reći da je ovakva slika prošlosti uglavnom bila u skladu sa društvenom situacijom koja je karakterisala Hrvatsku i Srbiju. Ustavom utemeljeno antijugoslovenstvo u Hrvatskoj istovremeno je bilo i odraz snažnog antikomunizma, dok je u Srbiji antikomunizam sapostojao uporedo sa nastojanjima da se bar deklarativno sačuvaju neke tokovine socijalističke Jugoslavije. Ipak, i u jednoj i u drugoj zemlji filmovi su delimično pokazali i kako se preko antikomunizma „rasterećuju domaće kvislinške i fašističke struje iz prošlosti i predstavljaju kao patriotske i antitotalitarne“ (Kuljić, 2002:443).

Znatno blaža slika socijalizma data je u slovenačkom filmu *Outsider*, koji se zbog toga što ga „obuzima diskretna jugonostalgija“ (Trušnovec, 2008: 295), teško uklapa u zvanični slovenački antikomunizam koji je svesrdno negovan. Kuljić napominje da je ovakva situacija bila bar do Dejtonskog sporazuma, jer je preovladavao strah od obnove Jugoslavije (Kuljić, 2011: 74). Kako je film *Outsider* nastao u drugoj polovini 1990-tih, u njemu se tako može uočiti jedan relaksiraniji stav prema jugoslovenskoj socijalističkoj prošlosti, koji je verovatno bio karakterističan i za samo društvo. Osim toga, ovakvom tretmanu verovatno je u određenoj meri doprinela i relativno brza društveno-ekonomska konsolidacija slovenačke države, koja nije uslovlila potrebu za izrazitijim i dugotrajnijim revidiranjem istorije.

Još blaže, gotovo nostalgичno sećanje na socijalizam kratko se može videti i u makedonskom filmu *Pre kiše*, što, čini se, odgovara činjenici da jugonostalgija u Makedoniji nije

¹³⁶ Zbog toga preterano deluje ocena da 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 svavako bilo, pa donekle i karikature, ali o demonizaciji Titovog lika se teško može govoriti.

imala subverzivan karakter kao u Hrvatskoj.¹³⁷ Isto tako, pozitivan stav prema Jugoslaviji može 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.

Odnos prema socijalizmu predstavlja samo jedan aspekt filmskog tretmana prošlosti. Pored tog, relativno uskog pristupa, može se posmatrati i kako se film odnosi prema istoriji kao prema procesu. Filmovi koji na taj način pristupaju istoriji obično imaju 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*¹³⁸ tipičan 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 velim 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 počinje i završava se ratom (Drugi svetski 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.

¹³⁷ Subverzivnost jugonostalgije u Hrvatskoj ogledala se u tome što je „svako žaljenje za onim prije 1990. godine bilo proglašeno jugonostalgijom, 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).

¹³⁸ 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).

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 zbog toga trpe posledice kretanja istorije na koju ne mogu imati uticaja. Na ovaj način se sugerise 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* i *Pre kiše* 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, jer je mit sam po sebi iracionalan, pa tako čini iracionalnim i ono što se nalazi u njegovim okvirima.

3. Slika rata na filmu

Odnos prema prošlosti na postjugoslovenskom prostoru podrazumevao je takođe i odnos prema ratu. 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 njegov podžanr¹³⁹ – partizanski film bio jedna vrsta kulturološkog fenomena. Sa raspadom ove zemlje promenila se i percepcija samog rata, koji više

¹³⁹ Razmatrajući problematiku filmskog žanra, teoretičar filma Hrvoje Turković između ostalog piše i o podžanrovima navodeći da oni označavaju “žanrovski razred koji je podređen određenom žanru i podrazumijeva postojanje drugih slično podređenih razreda, drugih podžanrovskih vrsta kojima je dani žanr rodno nadređen“ (Turković, 2005: 54). Slično tome, i Nevena Daković smatra da je podžanr “uža grupa filmova zajedničkih odlika” (Daković, 2008: 34). Shodno navedenom, može se zaključiti da bi partizanski film mogao biti podžanr ratnog filma uopšte.

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.¹⁴⁰

Ipak, status ratnog filma na postjugoslovenskom prostoru bio je donekle ambivalentan. Sa jedne strane postoje mišljenja da se uprkos relativnoj zastupljenosti ratne tematike tokom 1990-tih 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 hrvatski ratni film 1990-ih nikada nije nametnuo kao žanr (Gilić, 2010: 150).

Za razliku od ovoga, u određenom broju slučajeva ratni film 1990-tih poiman je kao nova vrsta i kao takav nazivan je *neoratnim* (Daković, 2008; Solomun, 2010; Đerić, 2011). Pomenuta kovanica bi verovatno trebalo da upućuje na to da su ova ostvarenja na različit način od svojih stilskih i žanrovskih prethodnika, partizanskih filmova, preispitivala ratne sukobe. 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 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).

¹⁴⁰ 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).

Imajući navedeno u vidu, pod kategorijom 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 ne zauzimaju previše veliki prostor na njihovoj filmskoj traci.¹⁴¹ 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 donkle 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.

3.1 Filmska slika 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 primaran aspekt kada se posmatraju i analiziraju ratni filmovi jeste slika samog rata, odnosno vizuelna sfera koji 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 nekog rata u formi raskošnog filmskog spektakla sa masovnim scenama borbi i specijalnim efektima vrlo često nastaje u produkciji pobedničke strane čime se sam sukob veliča i samim tim neguje i čuva u kolektivnom pamćenju kao posebno mesto sećanja. Glorifikacija rata putem ratnog spektakla svakako nije jedina pa čak ni dominantna forma filmske ekranizacije nekog ratnog sukoba. Često je slučaj da ratni spektakl, kako ne bi skliznuo u propagandu bude prošaran individualnim perspektivama učesnika u sukobu. U tom

¹⁴¹ Ipak, ne bi trebalo izgubiti iz vida 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 Virilia (Paul Virilio), odnosi više 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.

slučaju najčešće se koristi prikazivanje rata snimanjem kamerom iz ruke, što može predstvaljati jedan ličniji pogled na sukob, ali ujedno može povećavati i utisak stvarnosti što u krajnjoj instanci može uticati i na potonju percepciju prikazanog sukoba. Kao primer za rečeno mogla bi se uzeti holivudska serija „Braća po oružju“ (*Band of Brothers*, 2001), koja prikazuje jednu četvu američke vojske od njenog iskrcavanja u Normandiji do ulaska u Berlin. Većina scena je snimana kamerom iz ruke što je doprinosilo većoj verodostojnosti prikaza ratnog sukoba i njenoj individualizaciji, a to je kombinovano sa masovnim scenama borbi i brojnim specijalnim priotehničkim efektima. Na ovaj način, forma ratnog spektakla je intenzivno prošarana pojedinačnim sudbinama američkih vojnika što je unosilo snažan melodramski efekat (kao kontrapunkt spektakularnim akcionim scenama), ali isključivo fokusiranje na američku vojsku dovelo je do utiska da su oni sami porazili Vermaht, jer se ostali saveznici (a posebno Crvena armija koja je iznela možda i najveći teret borbi) gotovo uopšte ne spominju. Kroz ovakvu filmsko-ideološku prizmu indirektno se umanjuje značaj socijalističke ideologije (posle nacizma, ključnog ideološkog oponenta), čime se istovremeno ističe sopstveni ideološki obrazac kao nadmoćniji pa samim tim i univerzalniji, a uz to se u izvesnom smislu naturalizuje sopstveni učinak i uloga u vojnom slomu evropskog fašizma.

Sa druge strane, filmska slika rata ne mora biti monumentalna u ničeovskom smislu,¹⁴² već se može graditi i iz perspektive traumatizovanih učesnika. Ovakav način predstavljanja ratnog sukoba uglavnom je karakterističan za antiratne filmove, odnosno filmove koji ne glorifikuju rat, već ga na određeni način 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 i njeno svodenje na psihodinamiku ličnosti, pokazalo se funkcionalnim upravo za onemogućavanje takve kritike, jer je deligitimizovalo traumatična

¹⁴² 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. Monumentalna istorija ne mora biti okrenuta samo prošlosti, već isto tako 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).

iskustva kao racionalne iskaze, a same borbe 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 se kritički potencijal ratne traume iskoristio u slučaju filmskih inscenacija ratova na postjugoslovenskom prostoru i ako jeste kako je ta kritika bila koncipirana?¹⁴³

Osim slike rata, kao 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 konforontacija 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). „Šmitovska logika“ u tom pogledu deluje kao podesan okvir za posmatranje konstrukcije neprijatelja među novonastalim državama na postjugoslovenskom prostoru, gde su se „bratski narodi“ za relativno kratko vreme pretvorili u neprijateljske narode.

Kod filmskog predstavljanja neprijatelja potrebno je takođe obatiti pažnju na intenzitet njegove negativne slike. Što je intenzitet te negativnosti manji, filmska slika neprijatelja je direfenciranija (tj. ne odlazi u krajnosti), a to je najčešće slučaj kada neprijatelj kao takav nije pretnja samom kolektivu u ontološkom smislu.¹⁴⁴ Kad ovo nije slučaj, neprijatelj se često

¹⁴³ 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 žrtvi rata ali i sopstvenog vojnopoličkog establišmenta). 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).

¹⁴⁴ Upravo je ovo jedan od razloga zašto su u partizanskim ratnim spektaklima četnici bili apsolutni neprijatelj (i kao takvi aposolutno loši), a ne Nemci, Italijani ili ustaše. Četnici su kao zastupnici monarhijskog kapitalizma predstavljali potpunu suprotnost socijalističkom republikanizmu i na taj način u simboličkom smislu direktno ugrožavali taj poredak (Zvijer, 2011: 83-84).

animalizuje, što u samom ratu ima funkciju desenzitizacije na patnje neprijateljske strane i razvijanje što veće bezosećanosti 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 (F. 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 političkog 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 proizilaziti 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 tog 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 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 pružati (pravo na odštetu i nadoknadu, olakšana manipulacija odgovornošću i krivicom, smanjena samokritičnost isl.). 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). „Žrtvenosni potencijal“ u tom smislu može biti okrenut ka spolja, odn. ka drugima (spoljnopolitička perspektiva), a može isto tako biti usmeren i ka unutra, tj. prema sopstvenom kolektivu (unutarpolitička ravan).

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 preovlašivali 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?

3.1.1 Slučaj Slovenije

Ratni sukobi na području socijalističke Jugoslavije počeli su na teritoriji Slovenije. Oružani sukob koji se vodio u ovoj bivšoj jugoslovenskoj republici bio je poznat pod nazivom Desetodnevni rat. Kao svojevrsan uvod u sukobe u Sloveniji može se uzeti akt proglašenja njene nezavisnosti (25. jun 1991). Ovakva odluka Skupštine republike Slovenije izazvala je kontrareakciju u vrhu tadašnje savezne države, gde je doneta naredba po kojoj se zabranjivalo uspostavljenje graničnih prelaza unutar teritorije SRFJ, a Jugoslovenskoj narodnoj armiji (JNA) i saveznoj policiji dato je ovlašćenje da zauzmu i osiguraju granične prelaze i carine prema Italiji, Austriji i delu Mađarske.¹⁴⁵ Ovo je u daljem razvoju događaja dovelo do oružanih sukoba, koji su počeli dva dana nakon proglašenja slovenačke nezavisnosti (27. jun), pošto se slovenačka Teritorijalna odbrana (TO) žestoko suprotstavila jedinicama JNA u njihovom pokušaju kontrole graničnih punktova. Armija svakako nije ostala pasivna, jer „snažna dejstva, prvenstveno Ratnog vazduhoplovstva, primoravaju rukovodstvo Slovenije da u toku dana (reč je o 3. julu – prim. aut.) traži primirje i prekid vatre“ (Kolšek, 2005: 256). U sporadičnim borbama koje su trajale do 7. jula iste godine TO je, može se reći, izvojevala pobedu jer su se jedinice JNA povukle sa teritorije Slovenije čime je i faktički potvrđena njena nezavisnost, a mir je zaključen Brionskim sporazumom.

Rat u Sloveniji (ili *Slovenska osamosvojitvena vojna* tj. *Vojna za Slovenijo*, odn. *Desetdnevna vojna* kako se sve naziva u ovoj državi) uprkos svom kratkom trajanju bio je izuzetno važan za ovu državu. Iako sam rat nije omogućio nezavisnost države kao takve (pre svega jer je Slovenija svoj put u nezavisnost postepeno trasirala još od druge polovine 1980-tih), ipak „(t)ek krajem 20. veka 'stečena je u borbi' konačna nezavisnost“ (Kuljić, 2006: 202). Dakle, nezavisnost, nije dobijena od strane drugih, nije nametnuta, već je ostvarena sopstvenim snagama i to u borbi. Ovo je važno u jednom širem, društveno-integrativnom smislu jer se ratovi lako mitologizuju i najčešće mogu predstavljati one tačke emotivne pa i fizičke homogenizacije koje bude ponos i uokviruju sećanje na slavnu prošlost. Isto tako, ratovi su neizostavni deo oslobodilačke političke kulture posebno raširene na balkanskom podneblju, a kako navodi

¹⁴⁵ Tadašnji general-pukovnik JNA Konrad Kolšek navodi da bi “(č)ak (...) i manje primitivna vojska od JNA reagovala na akciju preuzimanja vlasti koja je anketirala kako granice Jugoslavije tako i njene prihode od carina – značajni izvor finansiranja armije“ (Kolšek, 2005: 177).

ljubljski publicista Igor Mekina slovenačka istorija mitova u saglasnosti je sa „južnoslovenskim modelom osloboditeljstva“ (cit. pr. Kuljić, 2006: 202).

Važnost Desetodnevno rata u tom pogledu nije naišla na srazmeran odjek u filmskoj produkciji, jer nije bilo filmova koji su tematizovali ovaj sukob. Zbog toga se može postaviti pitanje zašto u slovenačkoj kinematografiji nije bilo ratnih filmova? Naravno, ovde se ne sugerije da svaka nacionalna kinematografija mora imati ratne filmove, ali čini se da odsustvo ovakvih ostvarenja može takođe sugerisati određene stvari.¹⁴⁶ Isto tako, može se pretpostaviti da ako je određeni ratni sukob zauzimao važno mesto u kolektivnom sećanju jedne zemlje (a čini se da je tako u slučaju slovenačkog Desetodnevno rata) 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, a 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.

Slovenija je kao članica jugoslovenske federacije imala relativno samostalnu,¹⁴⁷ iako neveliku, produkciju partizanskih filmova. Premda su ovi filmovi imali određene osobenosti koje su ih donekle razlikovale od *mainstream* partizanske produkcije,¹⁴⁸ ostaje činjenica da su ratni (partizanski) filmovi u Sloveniji snimani, i da su kao takvi „predstavljali ne samo važan (i ne

¹⁴⁶ U analizi vizuelnih sadržaja (filmskih, televizijskih i drugih), osim onoga što se može neposredno percipirati, analitička pažnja se isto tako može posvetiti i onim stvarima koje nisu prikazane ili je njihovo prikazivanje izbegnuto. Ako bi se ovo posmatralo kroz ideološkokritičku prizmu, onda u ovom slučaju uticaj ideologije nije direktno izražen kroz oblikovanje slike, već ima posrednije dejstvo kao neka vrsta rešeta za selekciju sadržaja koji (ni)su adekvani i poželjni za prikazivanje.

¹⁴⁷ Samostalnost filmske produkcije u socijalističkoj Jugoslaviji nije bila karakteristična samo za Sloveniju već i za ostale republike. U širem smislu, to je bila posledica decentralizacije jugoslovenske kinematografije u okviru samoupravnog projekta uvedenog sredinom 1950-tih godina.

¹⁴⁸ Više o tome u Stankovič, 2008: 910-912. Treba, ipak, napomenuti da je pomalo „nategnuto“ partizanske filmove uglavljivati *ex post facto* u nacionalne okvire, pa čak i ako je celokupna produkcija određenog filma vezana za jednu jugoslovensku republiku. Ovakva praksa „makazaško prekrajačke podjele kreativne zaostavštine nekad postojeće države“ opravdano upozorava da je „nemoguće je promišljati o Mimici a ne spomenuti velikog srpskog glumca Pavla Vuisića. Kako ćemo diskutovati Babajinu Brezu, a zažmiriti svaki put kad se Bata Živojinović pojavi u filmu? Da li nas takva kritika vodi ičemu konstruktivnom? Da li nužno moramo diskutovati o dvije karijere Emira Kusturice, čiji su filmovi Živojina Pavlovića koje je radio u Sloveniji? I šta da radimo sa filmovima Hajrudina Šibe Krvavca?“ (Pejković, 2011). Medijski najeksponiraniji slučaj, koji svakako nije jedini, jeste partizanski ratni spektakl *Bitka na Neretvi* (1969) koga podjednako svojataju Hrvatska i Bosna i Hercegovina.

nužno nezanimljiv) deo slovenačke filmske istorije, već su takođe omogućavali i jedinstvene uvide u delovanje i kompleksnosti zvanične ideologije“ (Stankovič, 2008: 908).

Međutim, nakon osamostaljenja ova praksa u Sloveniji nije nastavljena. Prema pojedinim tvrdnjama u Sloveniji i Hrvatskoj nije bilo značajnih ratnih filmova jer 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). U slučaju Slovenije (o Hrvatskoj će nešto kasnije biti reči) ova tvrdnja je samo delimično tačna jer rat zaista nije bio uvertira dugogodišnje borbe za nezavisnost već pre njeno „overavanje“. Pa ipak, tvrditi da taj rat nije bio istorijski važna referentna tačka u slovenačkom poretku sećanja čini se pogrešnim, jer se u Sloveniji „monumentalizuju heroji 'Desetodnevnog rata'“ (Kuljić, 2006: 303). Takođe, 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 protokolarni akt bi mogao pokazivati kako su sam sukob, kao i vojnici pali u njemu, shvatani kao simbolički temelj na kojem počiva novostvorena država.

Zbog toga bi trebalo nešto reći o i drugim razlozima koji su mogli usloviti izostanak ratnih filmova u slovenačkoj kinematografiji. Oni bi se grubo mogli podeliti u tri grupe, u zavisnosti od toga da li se odnose na filmsku industriju, na karakter rata, ili na situaciju u samom društvu. Prva grupa razloga je shvaćena kao jedna vrsta odraza opšteg stanja u slovenačkoj kinematografiji, koga je karakterisao mali broj snimljenih filmova (o čemu će još biti reči dalje u tekstu), a u tako nevelikoj produkciji nije bilo za očekivati da će se posebna pažnja posvetiti žanru ratnog filma, pre svega ako se ima u vidu da su za realizaciju ovakvih ostvarenja potrebna relativno velika materijalna sredstva i kompleksna organizacija.

Osim stanja u kinematografiji, na izostanak ratnih filmova u Sloveniji je mogao uticati i karakter rata, i to s obzirom na svoje formalne i sadržinske karakteristike. U formalnom pogledu, rat nije bio previše spektakularan u smislu da nije bilo velikih i odsudnih bitaka, a uz to je i relativno kratko trajao. Štaviše, prema pojedinim mišljenjima koja se pozivaju na međunarodne vojne standarde, i ne može se govoriti o ratu kao takvom, već pre o oružanom sukobu srednjeg intenziteta (Prešeren, 2009: 22). Može se stoga pretpostaviti da je ovo moglo u većoj ili manjoj meri uticati na to da Desetodnevni rat ne bude previše zanimljiv niti inspirativan za filmsko ekranizovanje.

Druga podgrupa razloga koji su mogli imati inhibitoran uticaj na produkciju ratnih filmova usredsređena je na sadržinske karakteristike rata. Naime, u zvaničnom slovenačkom poretku sećanja ovaj sukob je percipiran kao invazija i okupacija od strane jače sile. Međutim, „pet godina pošto je rat završen, Slovenija priznata i Jugoslavija rasturena, dva nimalo prosrpska britanska novinara zaključili su: 'Slovenija je objavila rat JNA, a ne obrnuto'“ (*cit. pr.* Bakić, 2011: 98).¹⁴⁹ Takođe, pojedini izvori navode da ta okupatorska sila (JNA) i nije bila toliko brojno jača, jer je u sukobu raspolagala sa svega dve do tri hiljade vojnika, uglavnom neobučenih regruta, koje je poslala na granične prelaze (većina jedinica JNA ostala je u svojim kasarnama po Sloveniji), dok je na slovenačkoj strani bilo oko 35000 lako naoružanih dobrovoljaca (O'Shea, 2005: 11; Kolšek, 2005: 172, 174). Zbog toga se u jednom izveštaju CIA pita da li je to zaista bio sukob Davida i Golijata (kako je između ostalog predstavljan u slovenačkoj javnosti) ako je David bio deset puta brojniji od Golijata (*cit. pr.* Prešeren, 2009: 25).¹⁵⁰ Slavnu sliku rata donekle razbijaju i navodi o ratnim zločinima koje su počinili pripadnici slovenačke TO¹⁵¹ kao i mali broj poginulih na slovenačkoj strani.¹⁵² Imajući sve navedeno u vidu, osnovano je pretpostaviti da rat kao takav nije predstavljao pogodnu osnovu na kojoj bi se mogla konstruisati spektakularna ratna filmska priča o herojstvu i junaštvu.

Na kraju, izostanak ratnih filmova u slovenačkoj kinematografiji može biti povezan i sa širim društvenim okvirima. Pod ovim se pre svega misli na situaciju u kojoj je nezavisnost stečena relativno brzo i dosta efikasno, pa nisu bili potrebni dodatni (propagandni)¹⁵³ napori da bi se ona (nezavisnost) ostvarila ili sačuvala. Isto tako, Slovenija sa raspadom Jugoslavije

¹⁴⁹ U pitanju su novinari Lora Silber (Laura Silber) i Alen Litl (Allan Little). Osim toga, kako pojedini direktni učesnici u ratu izveštavaju prvu vatru iz oružja su otvorili pripadnici slovenačke TO (Kolšek, 2005: 175, 190).

¹⁵⁰ U istom izveštaju se navodi da je JNA angažovala ne više od 3000 vojnika dok su Slovenci mobilisali preko 30000 svojih dobrovoljaca. Pri tome, iako je JNA imala veliku prednost u teškoj opremi – tenkove, oklopna vozila, artiljeriju i avione – nije bila obučena za takvu vrstu misije, a njene kolone oklopnih vozila su postale pokretne mete, pri čemu je sama JNA pokazala gotovo potpunu neefikasnost (*cit. pr.* Prešeren, 2009: 25).

¹⁵¹ Jure Trampuš: „Ali smo nedolžni?“, *Mladina*, br. 19, 14. maj 2006. URL: <http://www.mladina.si/92583/ali-smo-nedolzni/>. Tamniju stranu rata mogu delimično opisati i sledeći navodi: „Vršeno je hapšenje pripadnika armije na teritoriji i upućivani su pozivi pripadnicima armije na predaju. Žrtve tog nepotrebnog sukoba bile su i porodice vojnih lica, kroz maltretiranje, isterivanje iz stanova i blokadu stambenih zgrada. Ogranizovani su sabirni centri za uhapšene pripadnike JNA“, kao i da se „protiv JNA (...) koristi zabranjena 'nehumana municija'“ (Kolšek, 2005: 172, 221).

¹⁵² Prema pojedinim izvorima u sukobu je poginulo 44 vojnika JNA i osam pripadnika TO (Prešeren, 2009: 22), dok prema drugim izvorima broj poginulih vojnika JNA varira od 37 do 56, a broj poginulih pripadnika TO od dva do osam (*cit. pr.* Koleček: 2005: 260).

¹⁵³ Propagandne funkcije ratnih filmova su svakako dobro poznate (nezavisno od toga koja zemlja ili ideološko-politički sistem je u pitanju). Međutim, postoje mišljenja da je u slučaju Slovenije sama propaganda, koju je organizovalo slovenačko Ministarstvo za informisanje, tokom sukoba gotovo besprekorno funkcionisala (O'Shea, 2005: 12). Tadašnji ministar za informisanje i glavni koordinator ovih aktivnosti bio je Jelko Kacin.

„prolazi kroz mirnu tranziciju i kontinuirani ekonomski uspon“ (Pavičić, 2011: 19), pa se ovi procesi konsolidacije u jednom širem smislu mogu sagledati kao razlozi koji su mogli uticati na odsustvo izraženije potrebe za ratocentričnim sećanjem, jer je ovakva vrsta sećanja često surogat upravo onim konsolidacijskim procesima koji su se odigrali u Sloveniji. Samim tim, može se pretpostaviti da je to na jedan indirektan način imalo uticaja i na činjenicu da u slovenačkoj kinematografiji nije bilo ratnih filmova.

3.1.2 Slučaj Hrvatske

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).¹⁵⁴ Jednostrano proglašenje autonomije od strane hrvatskih Srba, kojem je prethodila tzv. balvan revolucija podelivši praktično Hrvatsku na dva dela, neminovno je uslovalo rekaciju 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.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Hrvatska je svoju nezavisnost proglasila 25. juna 1991. godine.

¹⁵⁵ 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 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 otvorili vrata ustaškoj ideologiji.

Prva kraća sukobljavanja su počela u martu 1991. godine¹⁵⁶ 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, međusobni sukobi su se rasplamsali, pre svega na onim delovima Hrvatske gde je bila skoncentrisana 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, pri tom ga gotovo potpuno razorivši) i Dubrovniku (gde je JNA izvela operaciju blokade grada uz ogromne materijalne štete). 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 stvaljala na stranu hrvatskih Srba. Ovo je sa 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). Sa druge, moguće je da je ovakvom jednostranom zaokretu armije doprinela i odluka hrvatskog vrha o početku otvorenih napada na nju.¹⁵⁷

Sukobi su se priveli kraju u januaru 1992. godine, prihvatanjem Vensovog mirovnog plana i razmeštanjem 14.000 mirovnih snaga UN-a na prostoru Hrvatske uz povlačenje JNA, pri čemu je skoro trećina hrvatske teritorije bila pod kontrolom pobunjenih Srba nazvana Republika Srpska Krajina (Bjelajac, Žunec, 2009: 251; O'Shea, 2005: 24).¹⁵⁸ 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 ukolonila srpsko stanovništvo sa tih područja.¹⁵⁹

Ovakav, vrlo sažet prikaz Domovinskog rata (kako glasi njegov uobičajeni naziv u Hrvatskoj) nikako ne treba da upućuje na beznačajnost samog sukoba. Naprotiv, njegova važnost je velika. U predgovoru knjizi *Oluja*, koja govori o istoimenoj vojnoj operaciji, gde se odmah na početku navodi kako je ona „veličanstvena“ i kako je „zapravo kruna hrvatskog Domovinskog

¹⁵⁶ 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).

¹⁵⁷ Hrvatsko političko rukovodstvo je odlučio da krene u rat sa JNA sredinom septembra, napadajući i zauzimajući vojne objekte u Hrvatskoj (Bjelajac, Žunec, 2009: 242; Marijan, 2008: 59).

¹⁵⁸ Prema pojedinim mišljenjima ova teritorija je bila „uglavnom 'etnički očišćena' od Hrvata“ (Barić, 2004: 442).

¹⁵⁹ U jednoj publikaciji UNHCR-a procena o izbeglom srpskom stanovništvu sa teritorije Hrvatske kreće se oko brojke od 170.000 osoba (Ghedini, 1999: 22).

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 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 oktoidanog nultog časa“ (Kuljić, 2006: 316), što zapravo znači da je u simboličkom smislu postavio novu vremensku periodizaciju. Samim tim, ovaj događaj se može posmatrati u sklopu osnivačkih političkih mitova kao simbol novog početka, odnosno ponovnog rođenja nacije (Đerić, 2008: 85-87). Zbog toga se čini da nije preterano reći kako je isti, u sklopu šireg (državno-nacionalnog) ideološkog diskursa, uzdignut na nivo krucijalnog događaja koji je omogućio „takozvano ostvarenje nacionalne države kao vjekovnog sna hrvatskog naroda“ (Buden, 1997).

Samim tim, već pomenuta tvrdnja da u Sloveniji i Hrvatskoj nije bilo značajnih ratnih filmova jer rat za nacionalne elite nije bio istorijski važna referentna tačka pošto ratovi nisu bili uvertira već samo finalni akord dugogodišnje borbe za nezavisnost, jednostavno ne stoji, bar kad je u pitanju značaj rata. Nepostojanje značajnih ratnih filmova u Hrvatskoj nije, dakle, 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 šrži traume se, prema ovom autoru, najčešće izbegava (cit. pr. Šošić, 2009: 48-49). Sa 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 (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).¹⁶⁰

¹⁶⁰ Neatraktivnost rata (uslovno rečeno) može, dakle, biti sasvim legitiman razlog izostanka klasičnih ratnih filmova, ili ratnih filmova uopšte. Samim tim je moguće da je, kako je ranije navedeno, to bio slučaj i sa Slovenijom.

Ipak, rat je u određenom broju slučajeva bio tema ili možda pre lajtmotiv filmskih inscenacija.¹⁶¹ U skladu sa 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 prva dva filma uopšte nema scena koje eksplicitno prikazuju borbu ili bilo kakav sukob zaraćenih strana, pri čemu je u prvom rat u izvesnom smislu verbalizovan (priča se o njemu), u drugom je jedino što donekle podseća na ratni film kratka scena na samom kraju u kojoj vojnici JNA iz svoje kasarne otvaraju vatru na okupljene građane, dok je u trećepomenutom filmu rat prevashodno prisutan u auditivnoj ravni (čuju se pucnji, 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 pomenutih scena je i ta da su uglavnom snimane kamerom iz ruke, što ujedno znači da od filmskih planova nije korišćen total, pa samim tim nije bilo ni masovnih scena. Ovakvim postupkom se verovatno hteo dati ličniji doživljaj rata, koji neće ići u pravcu spektakla, već će se bazirati na neposrednom doživljaju pojedinaca.

¹⁶¹ Reditelj Lukas Nola ne doživljava filmove koji su tematizovali rat kao ratne nego kao objašnjavačke jer su „stalno nešto nekome 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).

Ako, dakle, nije bilo filmova koji bi rat u većoj meri prikazali kroz sam čin borbe onda je preostalo da se vizuelizacija rata gradi posredno, 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 pucanje u vazduh, a prisutne su i slike Slobodana Miloševića.¹⁶² Na svadbi se domaćinu zamera što mu je vino od Hrvata, krijumčari se oružje,¹⁶³ a posebno se izdvajaju likovi oficira JNA koji pravi plan za napad na Hrvatsku i pravoslavnog popa koji nazdravlja „za Veliku Srbju“.

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 u dosluhu sa vojnim vrhom, imao je zadatak da seje strah među stanovništvom tako što bi snajperom iz svog stana hladnokrvno ubijao civile (u dve scene posebno je naglašena likvidacija starca i deteta).¹⁶⁴ Pošto ovakav filmski lik verovatno nije delovalo dovoljno loše, dodatno je demonizovan pokazivanjem kako ne samo da uživa u toj svojoj aktivnosti, već i da se seksualno uzbuđuje 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

¹⁶² 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.

¹⁶³ Delovi srpskog stanovništva u Hrvatskoj zaista jesu naoružavani oružjem od strane pojedinih oficira JNA i bezbednosnih službi Srbije, ali se isto tako Hrvatska (kao i Slovenija) nezakonito naoružavala u inostranstvu, najviše u Mađarskoj i u Austriji (Bakić, 2011: 89). Ova potonja činjenica je u filmu izostavljena.

¹⁶⁴ Postoje mišljenja da je ovo bila jedna od najrasprostranjenijih urbanih legendi hrvatskog rata, i da je uprkos ne postojanju 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 (M. 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 postavljen kontrast (okruženje groblja sa jedne strane i potpuno divljačko ponašanje sa druge) imao za cilj stvaranje vizuelne predstave o Srbima kao svojevršnim antihristima.

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),¹⁶⁵ 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 su 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.¹⁶⁶

Znatno blaža slika neprijatelja prisutna je u filmu *Kako je počeo rat na mom otoku*. U ovom ostvarenju nema karikaturalno-negativne vizualizacije niti govornog narativa koji bi stajao umesto toga. Neprijatelj je ovde vrlo blago prikazan i to jedino u liku srpskog majora Alekse Milosavljevića (Ljubomir Kerekeš), koji se zabarikadirao 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 uobičajnih 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

¹⁶⁵ 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).

¹⁶⁶ Mark Thompson navodi da je jedino hrvatski list *Danas* pomenio 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).

bezuovjetni strani okupator, nego sumještanim, 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).

Za razliku od ovoga, film *Bogorodica* prikaz neprijatelja vraća na staze etničke isključivosti. Prva polovina filma prikazuje gotovo idilčan život u tipičnom hrvatskom selu, da bi od druge polovine početno ne toliko prijateljsko raspoloženje Srba prema hrvatskom stanovništvu, polako popimalo sve brutalnije oblike. Najpre iz šume u koju su se povukli napadaju nenaoružane Hrvate koji su došli da pregovaraju sa njima, zatim prave logor, potom 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, pljčkaju 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,¹⁶⁷ 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 zamena „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) čija je pojava neobična kako po izgledu tako i po ponašanju. Ovaj lik u nastavku filma dobija izrazito patološke karakteristike, pri čemu i

¹⁶⁷ 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 sluju“ (Levi, 2009: 170). Međutim, postoje i nešto dugačija mišljenja koja u „umerenim etničkim karikaturama“ i „balkanoidnim podvalama Ive Gregurevića“ vide jednu od boljih strana u ovom filmu (Nenadić, 1999: 86).

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 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, koga prati pojačani narodni melos, predstavljeno je kamerom iz ruke, kao i klizećim snimkom iz blagog gornjeg rakursa, pa ponašanje neprijateljske vojske čine sličnim onom ponašanju praktikovanom 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 sažati 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,¹⁶⁸ ali prevashodno u delatnoj ravni, jer su i u jednoj i u drugoj grupi filmova postupci neprijatelja bili izrazito gnusni. To je uglavnom podrazumevalo da je 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.

¹⁶⁸ O konstrukciji slike neprijatelja u partizanskim filmovima kao posrednom reprodukovanju zvanične ideologije malo šire je pisano u Zvijer, 2011: 65-85, kao i uz neznatne razlike u Zvijer, 2010: 419-437.

Što se tiče vizuelnih osobenosti slike neprijatelja (kombinacija četničke ikonografije i izgleda koji je bio karakterističan za vojnike JNA) one su bile, sa 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).

Uz ovo, opisana 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. Indikativan primer za ovu tvrdnju jeste dekret o poželjnom izveštavanju koji je Hrvatska televizija avgusta 1991. godine uputila svojim regionalnim studijima u kom se u jednoj od tačaka navodi da se JNA ne može nazivati nikako drugačije osim „srbo-komunistička okupatorska vojska“ (Tompson, 1995: 159). Iako ovaj dekret nije poštovan ni nametnut, može pokazivati mediji pod kontrolom vlasti saobražavaju zvaničnoj ideologiji. Isto tako, prema jednoj analizi medijske reinterpretacije 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).

Sa 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.

Ovakav prikaz sopstvene vojske mogao bi imati dve funkcije. Sa jedne strane, verovatno se želela naglasti nespremnost 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. Sa druge strane, pasivnost kao dominantna karakteristika sopstvene vojske bila je u direktnoj službi dominantnog ideološkog diskursa po kome je Hrvatska bila žrtva spoljne agresije.¹⁶⁹ Pavičić, tako, 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.¹⁷⁰ 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.¹⁷¹

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

¹⁶⁹ 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.

¹⁷⁰ Moglo bi se reći da je prethodno opisana slika vlastite vojske (gde se kao glavne karakteristike ističu nepremnost za rat, neorganizovanost i sl.) donekle odražavala i stvarne okolnosti, jer se proces stvaranja hrvatske vojske odvijao „u hod“u. 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 paravojskih 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).

¹⁷¹ 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.

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 prisutano i izvesno kritičko odstupanje od uobičajne 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 graniči sa zlostavljenjem. Osim ovoga, kritičku notu nešto drugačije intonacije dopunjuje i lik hrvatskog vojnog zapovednika (Rene Bitorajac) čiji monolog o kulturnom filmu „Apokalipsa danas“ (*Apocalypse Now*) prelazi u kritiku neorganizovanosti (ili možda pre prethodno navedene nespremnosti) sopstvene vojske: „... taj film bi kod nas trebalo zbraniti. Tu je previše amatera. Krenuti u napad bez pripreme, bez izviđanja, bez znanja susjedne jedinice, ..., to rade amateri ...“. Antiratna intoniranost može se možda uočiti i u scenama koje stvaraju vrlo haotičnu sliku nečega što bi trebao 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.¹⁷²

Ako bi se pak želeo generalno odrediti filmski tretman rata u ostalim ostvarenjima koja su uzeta u analizu, mogla bi se iskoristiti shema koju postavlja bosanski komunikolog Tarik Jusić, pokušavajući da uoči načine medijskog uokviravanja¹⁷³ 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). Ukrštavanje 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

¹⁷² 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.

¹⁷³ Autor polazi od teorije uokviravanja koju je prvobitno postavio Gofman, a dodatno razvio, između ostalih i Robert Entman (R. Entman), gde samo uokviravanje podrazumeva selekciju i isticanje određenih sadržaja u medijskim tekstovima u cilju njihovog definisanja i procenjivanja (Jusić, 2008: 54).

samo jedne strane, tj. Srba, kao glavnih uzročnika rata (poreklo sukoba), njihovo jednodimenzionalno protretisanje bez veće diferencijacije ili složenosti u prikazu uz izraženo potenciranje 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).

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 ovakv 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,¹⁷⁴ 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 (...). Kako sukob eskalira u rat, slika žrtva se sve više posreduje kroz konkretna hrvatska mjesta, toponime krvoprolića (Borovo Selo, Tenja, Dalj, Kijevo, Kruševo, Čelije, itd.), ili kroz najvažnija simbolička mjesta agresije i odbrane (Vukovar, Dubrovnik)“ (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.¹⁷⁵

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

¹⁷⁴ 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).

¹⁷⁵ 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 u odnosu na agresiju koja je došla spolja.

simboličkom nagradom, ideološke okvire delanja i neobaveznost smrti, dok je za mučeništvo smrt gotovo neizbežna jer su mučenici „posthumne harizmatičke 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 politička kultura, dominantan ideološki obrazac, stabilnost društvenog uređenja, vrsta neprijatelja, spoljnopoličke okolnosti i sl.

Osim ovoga, može se reći i da su heroizam i mučeništvo bili stalna inspiracija umetničkim stvaralocima. Što se heroizma tiče, Entoni Smit navodi tri najučestalija motiva karakteristična za slikarstvo i vajarstvo 18. i 19. veka – davanje zakletve, moralna odlučnost i herojsko samožrtvovanje (Smith, 2000: 49). Ovi motivi vizuelizacije heroizma nisu bili striktno vezani ni za pomenuto razdoblje ni za navedene umetničke vrste, jer ih pomenuti autor identifikuje i u mnogobrojnim filmskim ostvarenjima nastalim vek kasnije.¹⁷⁶

Kada su u pitanju hrvatski filmovi iz devedesetih godina koji se bave ratom, primeri vizuelizacije 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 poslušna majku i ode u Nemčku 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

¹⁷⁶ Smit posebno apostrofirani 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).

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 preovlađuje obrazac mučeništva, što posebno oslikavaju česte scene silovanja i klanja od strane neprijatelja. Međutim, ako bi se preciznije sagledalo, vizuelizacija 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). Vizuelizacija žrtvenog statusa, koja odstupa od teorijske koncepcije mučeništva, na ovaj način je saobražena zvaničnoj ideologiji i to po nekoliko osnova. Kao prvo, na taj način se posredno stvarala stabilna i zaokružena slika neprijatelja,¹⁷⁷ pre svega kroz njegovu potpunu defamaciju. Takođe, tako 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 spoljnopoličkim 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.¹⁷⁸

3.1.3 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).

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ 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).

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).

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 četvorogodišnja 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 (Calic, 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 RBiH i 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).¹⁷⁹ Uporedo sa ovim, od 1993. godine muslimanske i

¹⁷⁹ 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

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.¹⁸⁰ 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 Namera Orića počinila krvoproliće nad srpskim stanovništvom u selima Glogova i Kravica (Čalić, 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 najstrašnji ratni zločin na teritoriji Evrope od kraja Drugog svetskog rata.

Zbog toga je ovo bio i medijski najekspoziraniji događaj tokom celokupnog trajanja sukoba u BiH praveći na taj način od Srba apsolutne dželate. Ujedno, mnogi zločini pripadnika

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)

¹⁸⁰ 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.

druge dve skupine ostali su u svojevrsnoj senci Srebrenice, što svakako ne znači da ih nije bilo.¹⁸¹ 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 u potpunosti ih razarajući (pa je samim tim pitanje da li se uopšte može govoriti o postojanju društvenog tokom trajanja tog ratnog haosa). Takav slučaj je bio i sa popularnom kulturom, konkretno filmom, jer tokom trajanja ratnih sukoba filmska produkcija u BiH gotovo da nije postojala.

Prvi igrani film koji je snimljen nakon završetka rata u BiH 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), vizuelizacija rata u njemu, kao uostalom i u većini prethodno analiziranih hrvatskih filmova, nije građena u klasičnom filmskom maniru. Ovo znači da je uobičajna 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),¹⁸² najverovatnije je bilo usmereno ka tome da se

¹⁸¹ 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).

¹⁸² Uprkos tome što u filmu nije ni naznačen, oragnizovani otpor u Sarajevu je postojao što potvrđuje i Robert Donija (R. 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 dovitljivost (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 ohrabivali tokom rata da bi naglasili muke civila u gradu, ali oružana odbrana grada je bila znatno efikasnija nego

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 se dodatno demonizuje pošto je pokazano kako se „nije radilo o ratovima ’između organizovanih vojski’, već o ’ratu protiv civila’“ (Bakić, 2011: 466).

Sa 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: 126).¹⁸³ 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 osuđenike na smrt – pokretne mete od krvi i mesa“ (Levi, 2009: 236).¹⁸⁴ 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.¹⁸⁵ 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, što bi u ovakvim slučajevima lako moglo skliznuti u patetiku i politički kič.

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 vidu dva vojnika Armije Republike BiH (ARBiH), koji osim što izgledaju kao profesionalci i spasavaju dvoje ljudi od neprijatelja, nemaju nikakve

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.

¹⁸³ Pored određenih ideoloških konotacija, ovakva slika je u velikoj meri bila odraz stvarnog stanja koga 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 nišani civilne, dok su uzimali vodu, stajali u redu za namirnice, sedeli u tramvaju ili jednostavno šetali ulicom“ (Čalić, 2013: 388).

¹⁸⁴ 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).

¹⁸⁵ 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).

posebne karakteristike. 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 po neke 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 dejstovanje snajpera po civilnom stanovništvu.

Brutalnost neprijatelja je time suptilno naglašena jer je prikazano isključivo njegovo delovanje po civilima (nema, dakle, scena koje pokazuju sukobe vojski).¹⁸⁶ 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 u jednoj sceni kratko vidi četiri ocila na šlemu vojnika. Ovakvim korišćenjem simbolizacije vojska jedne strane je predstvaljena kao regularna, a druga kao paravojna tj. neregularna.¹⁸⁷

Nešto diferenciranija slika neprijatelja prisutna je u filmu *Ničija zemlja* (2001) Danisa Tanovića. Štaviše, prema pojedinim uvidima, u filmu je data slika u kojoj je „srpski vojnik je 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 tom smislu, može se reći da je u filmu relativno suptilno iznivelisana predstava o Srbima kao nastranim i generalno podlim ljudima, što oslikavaju scene u kojima se vidi da pripadnik srpske vojske poseduje sliku golog muškarca u novčaniku i da podmuklo postavlja zamku sa nagaznom minom. 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 uobičajni 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.

¹⁸⁶ 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).

¹⁸⁷ 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).

Sa druge strane, u prikazu bošnjačkih vojnika naglašena je njihova potpuna nespremnost 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,¹⁸⁸ pokazuje dakle 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, 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 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 sarađuju 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.¹⁸⁹

¹⁸⁸ 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).

¹⁸⁹ 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.

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 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. Isto tako, može reći da „u *Ničijoj zemlji*, fizičke granice rova stvaraju treći prostor u kojem opstaje osećaj neutralnosti“ (Petrunić, 2005). Treći prostor u ovom slučaju podrazumeva da on nije ni „naš“ ni „njihov“ nego, kako se u tekstu kaže liminalni, odnosno prelazni ili granični. Možda bi se, pored toga, taj prostor mogao sagledati i kao zajednički (iako zvanično nije ničiji, što sugeriše i naslov filma, kao što ni Jugoslavija nakon raspada nije više bila ničija), pa bi se isto tako moglo reći i to da u njemu opstaje osećaj normalnosti (u najširem smislu, naravno), jer 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 pristupa skoro pola veka i koja je ujedno suprotnost sveopštem (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 perpetuirala stvorene stereotipe i politički korektne 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 rasparava 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 manipualacije istinom, koji načelno ne mora biti karakterističan samo za balkansko podneblje.¹⁹⁰

Za razliku od 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 paravojsnih 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 (jedan od likova u filmu, pripadnik misije UN-a (Simon Callow), to posmatra na svom televizoru), 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 ostvalja 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.¹⁹¹

Sa druge strane, 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

¹⁹⁰ 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 na isključivo na suprotstavljenu na stranu. Međutim, momenti njihove sradnje 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 ukorenjosti rata u oblasti Balkana.

¹⁹¹ Ovde se pre svega misli na objektivnost stranca o kojoj govori Georg Zimmel (G. Simmel), a koja podrazumeva da stranac „nije iz korijena fiksiran za pojedine sastavne dijelove ili jednostrane tendecije 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).

zajednice prema žiteljima BiH i nezavidnoj situaciji u kojoj su se našli.¹⁹² Slično ovome, i Pavle 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 oštrija kritika „međunarodnog faktora“ prisutna je u filmu *Ničija zemlja*, gde je kritička oštrica usmerena prema misiji UN-a 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-a 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 balaknizma, 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. Sa druge strane, ugnežđujući orijentalizam je nešto širi koncept i

¹⁹² 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 „drugачijim (...) montažnim redoslijedom 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 mogućeg '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.

podrazumeva posebnu formu orijentalizma¹⁹³ koja se javlja „kada govorimo o načinu predstavljanja kultura 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-a, 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“ precipiraju kao domorodci, ludaci i manijaci, već je od nje i fizički razdvojen rovom u kojem se dešava znatan deo filmske radnje (fizička razdvojenost se isto tako može videti i u filmu *Savršeni krug*, i to u pomenutoj sceni božićnog slavlja francuskih vojnika, koje se odvija u velikoj i raskošnoj kući okruženoj 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.¹⁹⁴

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-a nisu ništa uradili čak i kad su pozvani da nešto preduzmu (spasavanje vojnika u rovu koji je ležao na neeksplozivnoj 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

¹⁹³ 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 baveljnja Orijentom, zatim orijentalizam kao „stil mišljenja“ zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj razlici između Orijenta i Okcidenta, i na kraju orijentalizam kao zapadni stil dominacije, restrukturisanja i posedovanja vlasti nad Orijentom (Said, 2008: 10-11). Orijentalizam 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).

¹⁹⁴ 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 determinizan, 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 „ugnežđujući“ jer se na taj način orijentalizam „gnezdi“ i u drugim regionima ujedno i reprodukujući se.

moгу učiniti ništa bez odobrenja skupštine UN“, kao i to da „...UNPROFOR ne radi apsolutno ništa...“. Može se pretpostaviti da je ovo insitiranje na pasivnosti međunarodnog faktora u određenoj meri verovatno bilo povezano i sa izostankom njihove intenzivnije reakcije prilikom zločina u Srebrenici.¹⁹⁵ 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).

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 globanih medija koja u prvi plan stavlja težnju da se po svaku cenu dođe do što ekskluzivnijih vesti, bez ikakve potrebe da razumevanjem šireg konteksta. Ovo je posebno oličeno u scenama u kojima urednici medijske kuće insistiraju da njihova novinarka na terenu (Katrín 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 ogleda 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 stvaranje 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 inistiranjem na njihovom često nepotrebno detaljanom 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).

3.1.4 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 ranih dejstava (BiH) i njihove slabe zastupljenosti u

¹⁹⁵ 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).

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). Konkretnan „podsticaj“ koji dolazio iz Srbije uglavnom je podrazumevao deljenje oružja hrvatskim Srbima, koje su sprovodile određene strukture u službama bezbednosti i vojsci JNA.¹⁹⁶ 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 uslovala je situaciju u kojoj su „[m]ediji pod kontrolom države počeli (...) da promovišu 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

¹⁹⁶ Nezakonito naoružavanje nije sprovodila samo srpska strana, već se „Hrvatska (kao i Slovenija) nezakonito (...) naoružavala u inostranstvu, najviše u Mađarskoj i u Austriji, baš kao što su se prekodrinski Srbi naoružavali iz magazina JNA i SDB Srbije“ (Bakić, 2011: 86).

sukobima u tim, tada već bivšim jugoslovenskim republikama.¹⁹⁷ Srpskih filmova o ratnim dešavanjima u Sloveniji nije bilo, verovatno iz razloga od kojih su neki pomenuti u okviru razamtranja o slovenačkom slučaju, a delimično možda i zbog prethodno navedenog, tj. zbog toga što dešavanja u Sloveniji nisu bila u sferi interesa srpske politike, jer „(v)eć u januaru 1991. slovenačko i srpsko rukovodstvo su postigli sporazum da se Slovenija otcepi, a da Srbi imaju pravo da 'žive u jednoj državi'“ (Pešić, 1996: 56). Može se stoga pretpostaviti da ovakvo usmerenje državne politike nije imalo ni svoje (popularno)kulturalne implikacije.

Kada su u pitanju ratni sukobi u hrvatskoj, njih su pratila dva značajna filma, *Dezserter 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. Tako se samo kratko na početku filma *Dezserter* mogu videti vojnici (u prvi mah nije jasno kojoj vojsci pripadaju, ali se kasnije ispostavlja da su to vojnici JNA) u okršaju, koji se zatim povlače kroz ruševine, a okružuju ih eksplozije, pucnjava i požari. Uz još nekoliko scena razrušenog i spaljenog Vukovara, u nastavku rat se konstruiše, uslovno rečeno, filmski indirektno, odnosno dokumentaristički kroz izveštaje televizijskih i radio reportera. Tokom većeg dela filma ovo je zapravo glavni način predstavljanja rata.

Za razliku od ovoga, vizuelna konstrukcija rata u filmu *Vukovar, jedna priča* nešto je ekspresivnija, pre svega zbog toga jer ima malo više scena neposrednog sukoba između zaraćenih strana. Ove scene su snimane u klasičnom ratno-filmskom maniru, uz dosta akcije i pirotehničkih efekata, čak i sa upotrebom borbenih vozila. Protivnici u ovom filmu su jasno diferencirani i čine ih vojnici JNA sa jedne i hrvatske snage sa druge strane. 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 filmskom predstavniku bosanskog ciklusa, filmu *Lepa sela lepo gore*. Premda ovo ostvarenje visoke vizuelene stilizacije ima kompleksno strukturiranu naraciju sa kružnim tokom i nekoliko različitih vremenskih nivoa,¹⁹⁸ a radnja koja prati sukobe u Bosni i Hercegovini odigrava se na samom ratištu, uglavnom izostaju konkretne

¹⁹⁷ Ova filmska teoretičarka zapravo govori o četiri ciklusa gde osim hrvatskog i bosanskog, uključuje i začetak kosovskog ciklusa kao i njegov nastavak oličeni u NATO ciklusu (Daković, 2008: 98).

¹⁹⁸ Zbog toga ga pojedini kritičari, po ugledu na holivudske filmove o Vijetnamu od kojih je pozajmljivao određene reference, karakterišu kao „estetski spektakl“ (Krstić, 2000: 54).

scene borbe. Jedina klasična ratna akciona scena u celom filmu je ona 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*, čiji je narativni tok takođe nešto kompleksnije strukturiran 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.¹⁹⁹ 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 akciono-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), kao i da nije imala, uslovno rečeno, koherentnu politiku u pogledu ratnih sukoba. Ovde se pre svega misli na situaciju u kojoj država zvanično ne učestvuje u ratu koji se dešava na njenim granicama i u kome sudeluju (i ginu) pripadnici njenog naroda, ali ga pri tom obimno logistički potpomaže. Ovakvoj situaciji doprinosilo je i ne proglašavanje ratnog stanja, dok su istovremeno vršene opsežne mobilizacije čiji je legalni karakter bio upitan, jer 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).²⁰⁰ Uz pomenuto, u najuticajnijim državnim medijima plasirala se, vrlo često sasvim brutalna i intenzivna ratna propaganda, koja se vremenom smanjivala, da bi se sa promenom političkog kursa promovisale mirnodopske tendencije.²⁰¹

Navedeno pokazuje jednu vrstu konfuzije ne samo u okvirima političke nomenklature, već i u samom društvu. Mnogi koji su otišli na ratište, bilo kao dobrovoljci ili kao (prinudno)

¹⁹⁹ 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).

²⁰⁰ 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).

²⁰¹ Prema Pavičiću odsutnost rata u filmovima (kao i filmske ratne propagande koja je bila relativno učestala npr. u Hrvatskoj ratnofilmskoj produkciji) 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 ptiskivanja, 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).

mobilisani, često ni sami nisu bili svesni gde 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 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. Pri tom, 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, pa čak i njegovog potpunog odsustva.

Može se pretpostaviti da je društveno-politička situacija u Srbiji uticala i na to da se nešto izrazitije koristi dokumentaristički materijal u filmovima *Dezertter* i *Vukovar, jedna priča*. Kompleksnost, pa i konfuznost samog rata, koja je prevashodno proisticala iz činjenice da su sukobljene strane bile dojučerašnji sunarodnici, u velikoj meri je otežavala njegovo ekrinizovanje. 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 pojasni. Ostaje ipak nedoumica u pogledu dokumentarnih sekvenci u filmu *Dezertter* 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. Ovde nije najjasnije da li je ovo zvaničan stav autora filma spram rata u Hrvatskoj, ili je to zapravo kritika jednostranog medijskog izveštavanja koje je tada u Srbiji bilo vrlo rašireno?²⁰²

²⁰² Prilikom jednostranog izveštavanja i plasiranja senzacionalističkih vesti koje su istovremeno širile strah ali i mržnju, prednjačili 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 *Dezertter* dokumentaristički materijal vrlo podseća na ovu informativnu emisiju). Rade Veljanovski u tom smislu navodi „(p)rogrami, pogotovo u informativno-političkom delu, pripremani su po pravilima ratne propagande. Novinari radija i televizije odlaze na ratom zahvaćena područja i izveštavaju o ugroženom srpskom narodu, izbeglicama Srbima, porušenim srpskim kućama, zločinima koji se vrše nad srpskim narodom. Niko ne pominje poginule Hrvate i Muslimane, izbeglice i siročad iz ovih naroda, zločine koji se vrše nad njima i njihovom imovinom. Ovakvi detalji o drugim narodima

Ipak, ono što je jasno jeste da je ova dokumentarna forma jedini način predstavljanja neprijatelja u filmu *Dezserter*. Načelno gledano, slika neprijatelja u analiziranim srpskim filmovima varira od njihovog ne prikazivanja do sasvim jasne i zaokružene slike. Prvi slučaj karakterističan je za film *Podzemlje* u kome zapravo ne postoji slika neprijatelja. Samo u jednoj sceni, vojnik izveštava svog nadređenog kako su zarobili „16 četnika, 30 ustaša, 3 unproforca i 2 ratna profitera“. Ova izjava ne govori mnogo o samom neprijatelju niti je u službi njegovog filmskog predstavljanja, već mnogo više upućuje na karakter vojske koja se borila protiv tih neprijatelja (o čemu će biti kasnije biti nešto više reči).

Odsustvo neprijatelja donekle je karakteristično i za film *Dezserter*, jer u ovom ostvarenju takođe ne postoji klasična filmska slika neprijatelja pošto nema njegovih fizičkih manifestacija. Filmsko koncipiranje neprijatelja gradi kroz dokumentarno-narativnu ravan, što znači da se o neprijateljima samo izveštava, tj. priča, ali kako je već navedeno na jedan krajnje isključiv i jednostran način. Jedan od karakterističnih primera je kada TV komentator govori kako nema ništa od mira i kako su „naoružani hrvatski bojovnici“ otvorili vatru na garnizonsku ambulantu bez ikakavog povoda i kako su zatim „hrvatski gardisti i plaćenici“ napali JNA. Na sličan način koriste se i znatno negativniji oblici kao što „hrvatske ustaške snage“ ili „ustaški plaćenici“. Preuzimanje ovih negativnih stereotipa bez jasnog (kritičkog, ironijskog ili bilo kog drugog) otklona ili distanciranja, ostavlja nedoumicu o njihovoj ulozi i funkciji u samom filmu, posebno kada se ima u vidu da je reditelj bio Živojim 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 otepljenu od Jugoslavije sa NDH. Ovakva strategija ponovo je prizivala u sećanje zločine koji su u NDH počinjeni nad srpskim stanovništvom (čime se ujedno zanemarivala činjenica da meti progona nisu bili samo Srbi, već i Romi i Jevreji, kao i Hrvati koji su se protivili tadašnjoj ustaškoj politici), što je u načelu moglo imati snažan emotivni ali i delatni potencijal, u smislu svesti o potrebi osвете. Samim tim, može se reći da je Beograd „svom snagom podržavao zahteve Srba u Hrvatskoj, potpirivanjem straha

pominju se tek u momentu kada dolazi do međusobnih sukoba između Hrvata i Muslimana, odnosno, kada onima koji vuku konce rata odgovara da za momenat pruže izvesnu podršku jednoj od ove dve zaraćene strane“ (Veljanovski, 1996: 625).

od neminovnog ponavljanja genocida iz II svetskog rata, ali i naoružavanjem Srba kanalima tajne policije“ (Pešić, 1996: 56).

Negativni etnički stereotipi bili su izraženi i u filmu *Lepa sela lepo gore*, s tim što su bili sastavni deo filmskih dijaloga, i uglavnom su nastajali u interakciji između dve zaraćene strane. Našavši se u svojevrstnoj ratnoj pat-poziciji, oni provociraju jedni druge koristeći različite etno-nacionalističke uvrede kao što su „četnici“, „pravoslavni kerovi“, „balije“, „turci“. I u ovom ostvarenju, slično kao i u *Dezertoru*, neprijatelj je prikazan bez jasnih fizičkih manifestacija. Međutim, razlika je u tome što u *Lepim selima* nije korišćen dokumentarni materijal, i što su neprijatelji najintenzivnije oličeni u bestelesnim glasovima,²⁰³ a kada se u nekim situacijama i vide fizički obrisi, nikada se ne vide njihova lica. Moguće je pretpostaviti da se ovim putem želelo izbeći eventualno upadanje u kliše filmske slike neprijatelja, pa samim tim i moguća svedenost na prostu i jednostranu političku propagandu. Uz ovaj pokušaj izbegavanja isključivosti putem eksplicitnog ne prikazivanja, može se dodati i mišljenje Pavla Levija, koji smatra 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 sliku konkretnog etničkog neprijatelja, pa bi njegovo vizuelno potcrtavanje moglo delovati kao nepotrebno prenaplašavanje.

Sa 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

²⁰³ 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 tumananja po površini slike ili ekrana (cit. pr. Levi, 2009: 215).

ovaj način, devizualizacijom, smešten u sferu imaginarnog, pa gotovo i mitskog (ne vidi se, izgleda kao da je sveprisutan i nema milosti).

Nešto drugačija slika neprijatelja u odnosu na pomenuta ostvarenja prisutna je u filmu *Vukovar, jedna priča*. Utisak je da se ovde pokušava ponuditi jedan linearni prikaz konstituisanja neprijatelja, tj. njegova svojevrsna evolucija od dezertiranih vojnika JNA, preko paravojske u vidu naoružanih civila, do regularne armije. U svakoj od ovih faza naglašavaju se određene, uglavnom negativne osobine. Tako se najpre ističe izražena netrpeljivost i ostrašćenost Hrvata prema drugim nacionalnostima u JNA, koja je praktično uvod u njihovo kasnije dezertiranje, da bi se zatim prikazali naoružani civili koji maltretiraju svoje sunarodnike koji ne žele da uzmu oružje i da se bore. U ovim scenama nije prikazan odnos tih naoružanih formacija prema drugim nacionalnostima (npr. srpskoj) već isključivo prema sopstvenoj, verovatno da bi se izbeglo preterivanje, a možda i zbog toga kako bi se posredno naglasio odnos prema drugima (jer ako su prema svojim loši, može se pretpostaviti da su prema drugima bili još gori). Slika neprijatelja se u ovom filmu zaokružila prikazivanjem samih vojnika koje je znatno neutralnije od prethodnih. U tom pogledu, ovaj prikaz ne odlikuju neke posebno negativne karakteristike (što bi se ipak moglo očekivati kada je u pitanju slika neprijatelja u ratnom filmu), pošto vojnici deluju sasvim u granicama normalnosti, pa čak i pomažu svojoj sunarodkinji da pronađe svoj izgubljeni nacionalni identitet, učeći je istovremeno i da se bori.

Znatno diskutabilnije jesu scene koje prikazuju grupu muškaraca, koji sebe nazivaju „psi rata“, kako upadaju u kuću u kojoj su dve žene, krađu im pokućstvo, a onda ih siluju na očigled kćerkice jedne od njih. Ovo bi se, u načelu, moglo uklopiti u klasičnu sliku neprijatelja pošto su sasvim jasno istaknute potpuno neljudske osobine. Međutim ono što ovde može stvoriti nedoumicu jeste to da je teško odrediti kojoj strani pripadaju „psi rata“. Ovakav „pristup“ verovatno je bio posledica obazrivosti jer da su oni predstavljeni kao Hrvati, film bi lako mogao skliznuti u preterivanje i isključivost i samim tim bi bio etiketiran kao politička propaganda. Sa druge strane, da su psi rata jasno označeni kao Srbi, verovatno je pretpostaviti da bi to „kod kuće“ izazvalo negativne reakcije, što je u tadašnjem specifičnom društveno-političkom trenutku moglo imati i neke šire implikacije.

Ovakvo, 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 i kriminala, 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. Prema Denijelu Gouldingu „(n)eki su kritičari optužili film smatrajući da ne zauzima strane. Sugerirajući da i hrvatski i srpski nacionalistički ekstremisti dijele krivnju za tragediju Vukovara, film je optužen za pogrešno čitanje politike onog vremena kao i za izražavanje djelomične apologije srpske agresije“ (Goulding, 1999: 193).

Jedan od takvih kritičara mogao bi biti i Bendžamin Haligan, predavač na Univerzitetu 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). Ovde je verovatno u pitanju čisto politički stav jer je tadašnji režim u Srbiji (od čijeg Ministarstva kulture je film dobio pomoć za produkciju) imao izrazito negativan ugled u svetu, pa je svako izbegavanje da se on otvoreno kritikuje lako moglo biti protumačeno i kao njegovo podržavanje.

Upravo ovo smatra i Haligan navodeći da se film *Vukovar, jedna priča* usklađuje sa politikom tadašnjeg srpskog političkog rukovodstva iz 1992-1993. godine, po kojoj je konflikt u Jugoslaviji bio građanski rat koji je trebao biti ugušen od strane armije, a iz čega dalje proizilazi da je antiratni stav koji je provejavao kroz film ustvari bio prosrpski stav (Halligan, 2000: 77). Ova tvrdnja se može donekle problematizovati pošto je formalno-pravno posmatrano, Hrvatska (pa i Slovenija) međunarodno priznata u decembru 1991, odnosno januaru 1992. godine, dok su sukobi u Vukovaru trajali do novembra 1991. Na taj način se ratna događanja u ovom gradu mogu posmatrati i kao građanski rat jer je u vreme njihovih dešavanja socijalistička Jugoslavija kao država još uvek bar formalno postojala.²⁰⁴ Isto tako, politički vrh u Srbiji je tokom 1993. godine promenio kurs spram sukoba na području bivše Jugoslavije od nacionalističko-

²⁰⁴ Isto tako, jedan od argumenata da je u pitanju bio građanski rat jeste i tvrdnja po kojoj su „pobunjeni Srbi bili građani Hrvatske koji su se podigli protiv hrvatske centralne vlasti. Sa druge strane Hrvati su tvrdili, i u tome bili podržani od većeg dela međunarodne zajednice, da se (a) Jugoslavija jednostavno nalazi u 'stanju raspada', da je (b) Hrvatska proglasila svoj suverenitet (25. juna i 8. oktobra 1991) što je propisno priznato od strane mnoštva država (januar 1992), i da je (c) Milošević uzurpirao jugoslovenske federalne institucije kao što su JNA i ostatak Predsedništva, čime je praktično ukinuo jugoslovensku federalnu državu“ (Bjelajac, Žunec, 2009: 238-239). Autori takođe ispravno primećuju da je u ovoj igri argumenata ključnu ulogu imalo ostvarivanje statusa žrtve sa svim onim političkim pogodnostima koje taj status nosi.

mikroimperijalnih stremljenja ka, uslovno rečeno, mirnodopskim. Američka novinarka Dajana Džonston (Diana Johnstone) navodi da je odbijanje vođa bosanskih Srba, uprkos savetima iz Beograda, Vens-Ovenovog mirovnog plana u maju 1993. godine, uslovilo da Slobodan Milošević odbaci nacionalističku komponentu svoje političke podrške u potrazi za nagodbom sa Zapadom, koja je docnije dovela do mirovnog ugovora u Dejtonu (cit. pr. Bakić, 2011: 545).

U tom smislu možda bi bilo preciznije reći da film *Vukovar, jedna priča* indirektno reflektuje političke diskurse u Srbiji tako što je kao glavni krivac (a samim tim i neprijatelj) jasno označen hrvatski nacionalizam, pri čemu se kroz naglašen emotivno-ljubavni okvir filmske fabule, pokušala se plasirati jedna antiratna poruka. Na ovaj način kroz film se vidi promena zvaničnog političkog stava u Srbiji prema sukobima u drugim bivšim jugoslovenskim republikama koji je išao od otvorenog okrivljavanja drugih za ratna dešavanja (što je bio slučaj dok su trajala sukobljavanja u Vukovaru), do pokušaja da se zagovara jedan, uslovno rečeno, pacifistički diskurs (što je bilo karakteristično tokom produkcije i distribucije filma).

Sve pomenuto u znatnoj meri može umanjiti kritički potencijal samog filma i u isto vreme istaći njegovu prosrpsku usmerenost. Isto tako, JNA se još pre početka borbi u Vukovaru otvoreno stavila na srpsku stranu. Ovo potvrđuje i tadašnji savezni sekretar za narodnu odbranu SFRJ, general JNA Veljko Kadijević, koji navodi da je cilj JNA u prvoj fazi oružanih sukoba²⁰⁵ bio da „zaštiti srpski narod u Hrvatskoj od napada hrvatskih oružanih formacija i omogućiti mu da konsoliduje vojničko samoorganizovanje za odbranu“ (Kadijević, 1993: 100).²⁰⁶ Za razliku od ovoga, u filmu *Vukovar, jedna priča* pokazano je kako je JNA još uvek u duhu bratstva i jedinstva jer se posebno naglašava da među njenim pripadnicima, osim Srba, ima Muslimana, Makedonaca, Crnogoraca čime se u određenom smislu i maskira činjenica da je već tada JNA bila na srpskoj strani.

Možda bi se čak moglo reći i da je u filmu u određenoj meri bilo prisutno, uslovno rečeno, romantizovanje JNA jer se njeni pripadnici predstavljaju kao mladi ljudi, „neukaljanih

²⁰⁵ Prva faza je, po Kadijeviću, podrazumevala „vrijeme od prvih oružanih napada na Srbe u Srpskoj Krajini do kraja ljeta 1991. godine kada Hrvatska odpočinje sa otvorenim oružanim napadima i na JNA“ (Kadijević, 1993: 99). Podsećanja radi, sukobi u Vukovaru su počeli krajem avgusta 1991. godine.

²⁰⁶ Borisav Jović, poslednji predsednik Predsedništva SFRJ, navodi kako je još u avgustu 1989. godine, „iz više intimnih razgovora“ sa Kadijevićem video da vrh JNA ima iste stavove kao rukovodstvo Srbije, što jedne i druge vrlo zbližava i da je zbog toga Armiji najčvršća uzdanica upravo Srbija (Jović, 1996: 45). Međutim, kada se kriza već zahuktala i kada su sukobi bili na vidiku, Jović navodi kako je na jednom od sastanaka krajem juna 1991. godine, Blagoje Adžić, tadašnji načelnik generalštaba JNA, ocenio kao nerazuman Jovićev stav o odbrani Srba u Hrvatskoj, insistirajući na tome kako JNA treba da brani sve jugoslovenske narode (Jović, 1996: 340).

ruku“, koji se hrabro bore protiv homogenizovanog etničkog neprijatelja. 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).

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* u znatnoj meri je i idealizovana. Ova idealizacija se ogledala najpre u njenom poistovećivanju sa JNA gde se verovatno računalo na izuzetno veliki ugled koji je JNA uživala u socijalističkoj Jugoslaviji. Ovaj ugled je bio pažljivo ideološki građen i negovan sve vreme postojanja ove zemlje i moguće je pretpostaviti da je još uvek donekle tinjao i u godinama njenog raspada (bar što se tiče Srbije).²⁰⁷ 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.²⁰⁸ 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 dejstovanje ove vojske bilo vrlo specifično u smislu da se uglavnom svodilo na besomučno granatiranje. Prema pojedinim mišljenjima, „(m)oral je bio prenizak 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 Vukovarem četiri meseca uzrokujući razaranja grada“ (cit. pr. Bakić, 2011: 630).

²⁰⁷ Tokom ratnih dešavanja u ostalim bivšim republikama socijalističke jugoslavije (izuzev Crne Gore), JNA je imala izrazito negativan status i uglavnom je precipirana kao srpska (agresorska), odnosno kao sila u službi srpskih nacionalnih interesa. Osim što se JNA sa razvojem sukoba na postjugoslovenskom prostoru zaista stavila na srpsku stranu, njen simbolički status (kao oličenja socijalističkog jugoslovenstva, ali i ideje bratstva i jedinstva) bio je u totalnoj koliziji sa novim, naglašeno nacionalističkim vojskama. Jedino u Srbiji i Crnoj Gori raskid sa jugoslovenstvom nije bio apsolutan, pre svega zbog pokušaja njegove instrumentalizacije, koja se ogledala u otvorenom naglašavanju političkog vrha u Srbiji kako su oni nastavljači tekovima SFRJ. Zbog toga se čini da i ugled JNA nije bio do kraja urušen.

²⁰⁸ Bugarel ih prigodno naziva *političko-mafijaškim* zato što smatra da „najčešće proizilaze iz povezivanja manjih ekstremnih nacionalističkih stranaka i organizovanog kriminala“ (Bugarel, 2004: 145).

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.²⁰⁹ Za razliku od toga, nešto kritičnija gledišta ovakvu „sudbinu“ Vukovara (i ne samo njega, već i drugih gradova kao što su Sarajevo, Mostar ili Dubrovnik, koji su stradali tokom rata na postjugoslovenskom prostoru) nazivaju i urbicidom (Vujović, 1997), odnosno fizičkim uništenjem grada i ljudi u njemu i dovođenjem i jednog i drugih na ivicu egzistencije. Slično tome, arhitekta Bogdan Bogdanović, rezignirano 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.²¹⁰ 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).

Za upotrebu scena razorenog grada u filmu *Vukovar, jedna priča*, ne može se do kraja usvojiti Bogdanovićeva impresija, u smislu da su one korišćene kao neka vrsta ratnog trofeja, jer se u filmu direktno ne slavi niti veliča razaranje Vukovara. Pre bi se možda moglo reći da su te scene, osim kako je već ranije naglašeno u funkciji prikazivanja užasa rata, koncipirane tako da deluju kao neka vrsta zaslužene kazne. Naime, u filmu se više puta naglašava ratoborni hrvatski nacionalizam (dok se ta ista pojava na srpskoj strani samo uzgredno spominje), pa scene devastiranog grada upravo deluju kao sledovanje za to. Isto tako, kod tih scena nije prisutna nikakva krtitička distanca u odnosu na to što se u njima vidi. Dakle, razoreni grad se prikazuje kao jedna vrsta datosti, tj. kao proizvod ratnih okolnosti generalno, ali se ne pokušava objasniti ko je, kako i zašto to uradio. U skladu sa tim je i završetak filma, jer se prikazuje opustošeni i razrušeni Vukovar u totalu i iz ptičije perspektive uz pesmu „Buđenje ranog proleća“ benda *Bajaga i instruktori*.²¹¹ Ovim se ni na koji način, bar na kraju, ne pokušava preispitati kako je

²⁰⁹ Interesantno je da 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.

²¹⁰ 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“.

²¹¹ 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 grada 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).

došlo do toga da od grada ostane zgarište, već se, na neki način, samo konstatuje postojeće stanje. Verovatno zbog toga, 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 oportunizmu te bijesnom i bezumnom uništenju“ (Goulding, 1999: 193).

Čini se da oba pomenuta stava o filmu u izvesnom smislu odlaze u isključivost. Naime, prikazivanje scena razrušenog Vukovara nikako ne mora sugerirati da je taj grad po bilo kom osnovu „oslobođen“. To je više deluje, kako je već rečeno, kao konstatacija stanja proizašlog iz ekstremne međuetničke netrpeljivosti i nerazumevanja. Može se, u tom smislu, eventualno postaviti pitanje zašto nisu preispitani uzroci takvog stanja? Ili na kojoj strani je bila odgovornost za to se ceo grad gotovo sravnio sa zemljom? Ali to su sve pitanja na koja kreatori filma mogu, ali i ne moraju da odgovore. Isto tako, optimističan stav o tome kako film ide linijom humanizma i tolerancije takođe je malo preteran jer je to uglavnom oličeno u dijalozima ili unutrašnjim monolozima glavnih likova, koji su se opet uglavnom svodili na klišeizirane parole o besmislu rata, ubijanja i nacionalnih podela.

Narativna ravan filmskih dijaloga nije samo poslužila da se uspostavi dosta labava distanca prema ratnim sukobima, već i obrnuto, pošto se može reći da na taj način, u izvesnom smislu legitimisano razaranje Vukovara. Indikativan je tako unutrašnji monolog glavnog junaka (Boris Ivanović) koji na gradskom frontu razmišlja: „Pucajući u svoj rodni grad, prvi put sam osetio istinsku mržnju. Ne, nisam ubijao, i pored sve veće netrpeljivosti prema onim koje sam do juče voleo“. Vojnik, dakle, učestvujući u razaranju grada ne oseća nelagodu, zbunjenost, krivicu, ili neku sličnu emociju, već mržnju, ali ona nije kao u slučaju neprijatelja u hrvatskim filmovima, slepa etnička mržnja, već mržnja koja je u izvesnom smislu opravdana postupcima onih ka kojima je usmerena, ali koja, u krajnjoj konsekvenci nema fatalne ishode (u filmu zapravo i nema eksplicitnih scena sa pogibijama ili ubijanjem neprijatelja, već samo u par kadrova ginu vojnici JNA).

Ipak, film u „vukovarsku problematiku“ donekle unosi i malu dozu kritike. U tom smislu može se navesti scena u kojoj jednog od vojnika JNA, Fadil (Nebojša Glogovac), klackajući se

sa drugim vojnikom na dečijoj klackalici i pri tom pucajući nasumično u vazduh, glavnom junaku 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. Vujović, 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, postupci te vojske nisu, bar donekle dovedeni u pitanje, što je ipak nedovoljno da bi se reklo kako je film kritičan po sebi.

Sličan izostanak kritičke distance spram pustošenja grada može se uočiti i u filmu *Dezserter*, u kom ima nešto manje scena razorenog Vukovara, ali se u tim scenama razaranja ni na koji način ne preispituje. I u ovom ostvarenju sopstvena vojska je uglavnom identifikovana sa JNA, ali je pri tom, za razliku od filma *Vukovar, jedna priča*, izostala bilo kakva idealizacija. Njena slika je prilično sumorna, jer nema naglašavanja hrabrosti ili požrtvovanosti, a jedina scena borbe dovodi do zločina, što bi moglo da znači određenu kritičku intonaciju, koja je, međutim, znatno umanjena pošto je prikazano da zločin nije posledica organizovane aktivnosti, već čin sumanutog pojedinca. 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,²¹² 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: „Preosteljivi ste, nije rat za svakoga“. Ovim putem vojska je u znatnoj meri detronizovana, a njen ugled je značajno urušen. Slično tome, i kapetan je opterećan brojnim problemima, ali on iz rata dezertira, a kada mu major prigovara zbog toga, kapetan to ni ne pokušava da negira pitajući se „...za koga ratujemo...?“.

²¹² Što je donekle i generalna karakteristika filmske estetike Živojina Pavlovića, pošto u skoro svim njegovim filmovima (bilo da su ratni ili ne) uglavnom centralne uloge imaju antiheroji.

Slika sopstvene vojske u filmu *Dezereter* nije, dakle, građena u glorifikatorskom maniru, već upravo suprotno, kroz prizmu pogubljenih i traumatizovanih učesnika ratnih sukoba, što je u krajnjoj instanci dalo jednu deidealizovanu sliku, 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 sam 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 koji je najjasnije izražen u eksplicitnom prikazivanju postupaka same vojske koji su se uglavnom svodili na paljenje muslimanskih kuća, pa i čitavih sela, i intenzivno pljačkanje. Njihova borbena delatnost nije bila fokusirana na odbranu „vekovnih ognjišta“²¹³, ili uopšte na sukobe sa neprijateljem, već na aktivnosti koje kao takve jesu deo svakog rata, ali ne ulaze u opis njegove monumentalne slike.

Osim ove, uslovno rečeno, delatne ravni, može se pomenuti i sastav same vojske koji nikako ne odaje utisak organizovane i ozbiljne armije, i gde su neki od ključnih likova kriminalac Velja (Nikola Kojo), narkoman Brzi (Zoran Cvijanović), dvojica ultra patriotski 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 je početkom ratova na postjugoslovenskom prostoru narodnog vojnika JNA u simboličkom smislu zamenio „'srpski vojnik' sa šajkačom“, iza kog se 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).

²¹³ Prema Mirjani Radojčić sintagma „odbrana vekovnih ognjišta“ je bila jedna od medijski najrasprostranjenijih tokom rata na postjugoslovenskom prostoru, pre svega zbog snažnog emotivnog potencijala, gde samo leksem *ognjište* može „izazvati ganutost onih kojima je upućen i time obezbediti njihovu naklonost i odobravanje za svaki gest onih koji su ustali u odbranu svojih napadnutih 'vekovnih ognjišta', uprkos tome što ognjišta već odavno nije bilo u domovima ratom pogođenih ljudi...“ (Radojčić, 1998: 71). Možda bi se moglo reći da je u filmu *Lepa sela lepo gore* kroz sliku sopstvene vojske data jedna vrsta antiteze pomenutoj sintagmi, jer se „vekovna ognjišta“ ne brane, već se pale i pljačkaju.

Raznolik filmski sastav vojske ujedno je otkrivao i motivaciju odlaska u rat, koja se nije ogledala u nekim višim (npr. patriotskim) ciljevima. Uglavnom je prevladavao 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 seljana, Viljuške i Laze). U filmu je možda i najviše 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 stiče zavidnu materijalnu korist. Indikativna je njegova replika kada, uznemirenom srpskom vojniku zbog krađe i paljenja, kaže: „De 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 obaraća dežurni lekar u bolnici u koju je došao da sa svojim ratnim „saradnicima“ da 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-tih, 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 neravnopravnoj borbi...“. U sred ove reportaže, Laza ustaje i odlazi da se prijavi kao dobrovoljac, da bi na putu za Beograd

objasnio „Rek’o sam sebi nema. Nema! Oni da genocidišu ceo srpski narod, a ja da sedim pod šljivu ... (...). Neće više švapska i turska noga kročiti ovde, više, ja im kažem!“²¹⁴

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-tih godine u Srbiji u kojem su se bez ikakvih ograda koristili pomenuti negativni stereotipi, najčešće u formi ekskluzivnih vesti. Funkcija ovakvog izveštavanja bila je jednostavna – stvaranje mržnje i netrpeljivosti prema onima sa kojima se bilo u sukobu.²¹⁵ Može se pretpostaviti da je ovakvo izveštavanje u načelu moglo imati izražen persuazivan karakter, koji je sa jedne strane dodatno pojačan nabijenom emocionalnošću kao posledicom izražene stereotipizacije, dok je sa druge proizilazio iz državnog karaktera medija i činjenice da je većina ljudi u Srbiji ovim putem pratila ratna dešavanja. Zbog toga se može reći da „(n)ekritičko poverenje u državu (nasleđeno iz socijalističkog perioda – prim. N.Z) ispoljilo se kod većine i kroz odsustvo potrebe da se državni izvori i mediji proveravaju. Rat je započeo u trenutku kada su državni mediji imali ogromnu i monopolističku moć u kreiranju javnog mnjenja“ (Sekulić, 2013: 162).

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 najoštriji antiratni film proizveden u Beogradu (Goulding, 1999: 193-194).

Premda je ovakva ocena možda malo i prejaka, ostaje činjenica da je kritički aspekt filma *Lepa sela lepo gore* relativno izražen, i mahom se odnosi na pripadnike sopstvene vojske.

²¹⁴ Levi se takođe slaže da ova scena „ipak kritikuje primitivnu, izopačenu ratnu retoriku televizije i štampanih medija“ (Levi, 2009: 218). Ovaj autor takođe 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. On, međutim, zaboravlja da kaže kako su u filmu i beogradske *Večernje novosti* predstavljene kao propagator srpskog pljačkaškog mikroimperijalnog nacionalizma, pošto su predstavljene kao omiljeno štivo ratnog profitera Slobodana. Inače, tendencionzno izveštavanje ovog dnevnog lista o sukobima na postjugoslovenskom prostoru u velikoj meri je obesmisllilo samu novinarsku profesiju. Za razliku od toga, *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).

²¹⁵ 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).

Ovakvoj samokritičkoj slici kao svojevrsna protivteža postavljeni su likovi dvojice bosanskih Srba, Milana (Dragan Bijelogrić) i Profesora (Dragan Maksimović), i donekle lik kapetana JNA Gvozdena (Velimir Bata Živojinović). Sve tri figure su tako koncipirane da u određenoj meri odstupaju od slike ostalih vojnika bilo po odsustvu humorističke crte u svojoj ličnosti i mračnom karakteru (Milan), da li po lirsko-intelektualističkom senzibilitetu (Profesor) ili po vojničkom obrazovanju (Gvozden). Osim ovih pojedinačnih likova, za koje bi se uslovno moglo reći da predstavljaju nekritičku stranu sopstvene vojske, čini se da njena slika u celini posmatrano indirektno odiše pozitivnim konotacijama. To se najpre ogleda u atmosferi koja je vladala među njima i koja je bila krajnje ležerna i puna anegdotskih situacija, a pri tom su sami likovi vrlo šarmantni i ujedno komični sa upečatljivim i lako pamtljivim replikama. Ovo svakako može izazivati simaptije, ali isto tako omogućiti i lakšu identifikaciju sa njima.

Olakšano identifikovanje sa glavnim junacima filma može biti uspostavljeno i na nivou koji se odnosi na njihovu najučestaliju ratnu aktivnost u filmu, spaljivanje kuća i sela. Iako je ranije rečeno da ovakav prikaz ima relativno jasan kritički potencijal, postoje mišljenja da se to može sagledati i kao jedna vrsta estetizacije, pa čak i poetizacije srpskog iskustva u BiH (Krstić, 2000: 55). Tako se navodi da se i sam naslov filma odnosi na estetizaciju rata, koja je posebno naglašena u scenama 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, da bi se onda ponovo prikazao Profesor koji završava čitanje. Konotativna ravan ovih scena trebala bi graditi poetiku rata iz srpske perspektive naglašavajući romantični varvarizam, povratak divljaštvu, folklorističko odbacivanje i nasilnu destrukciju civilizacije, modernosti i tehnologije (Krstić, 2000: 56-57). Uz ovo, navodi se da autor filma, u želji da ponudi jednu diferenciraniju sliku, 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, 2000: 57-58).

Estetizacija rata i njegova relativno visoka vizuelna stilizacija, koje se svakako ne ogledaju samo u pomenutim scenama, kao da zamagljuje, odnosno, u određenom smislu skreću pažnju sa nekih znatno ozbiljnijih stvari, pa samim tim i umanjuju izvestan 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).²¹⁶ 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. Ne prikazivanje 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. Iz ove perspektive može se posmatrati i lik 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 kroz to prijateljevanje uviđa pravo (dobro) lice srpskih vojnika.

Uvođenje inostranog faktora u filmsku fabulu *Lepih sela* nije, kao u nekim prethodnim ostvarenjima poslužilo za kritiku samih stranaca, već obrnuto, imalo je jednu vrstu apologetske funkcije spram sopstvenog kolektiva. Nešto drugačiji slučaj je sa filmom *Podzemlje*, gde je inostrani faktor oličen u vojnicima UN-a direktna meta kritike jer se prikazuju kao korumpirani i ratnom profiterstvu sklони, ali se takođe i kroz njihovo prikazivanje posredno govori o sopstvenoj vojsci. U tom smislu, može se pomenuti dijalog između vojnika UN-a i vojnog zapovednika Petra Popare Crnog (Lazar Ristovski), u kome ovaj potonji negoduje što mu se obraća sa „gospodine“, dok on vojnika UN-a oslovljava sa „druže“. Istovremeno, Crni odbija da se identifikuje sa ustašama, četnicima ili partizanima, govoreći o vojsci kojoj pripada kao svojoj, a na pitanje da li ima neko iznad njega, odgovara: „Ima, moja zemlja!“ (nakon čega mu opsuje mater fašističku i udara ga glavom o glavu).

²¹⁶ 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).

U ovom kratkom dijalogu između filmskih likova najpre je indikativno prepiranje oko oslovljavanja. Poznato je, naime, da je obraćanje izrazom „drug“ i njegovo učestalo korišćenje u komunikaciji sa drugima karakteristično za osobe bliske komunističkoj ideologiji, kao i za sisteme sa socijalističkim ideološkim predznakom.²¹⁷ Isto tako, komndant 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 tekovinama JNA, posebno sa onim koje se odnose na njen nadnacionalni karakter, pa samim tim donekle i sa jugoslovenstvom kao takvim.²¹⁸ Načelno gledano, patriotizam i nadnacionalnost ne moraju biti u direktnoj vezi, ali društveno-istorijski posmatrano, koncept jugoslovenskog socijalističkog patriotizma je upravo kombinovao ove dve stvari, i u programu Saveza komunista Jugolasvije označen kao jedna vrsta nadnacionalne patriotske orijentacije (u okvirima socijalističkog društvenog uređenja, naravno). Opisana scena u filmu lišena je implikacija socijalističke ideologije (jer se komnadant ne poistovećuje sa partizanima, pri čemu kroz ceo film indirektno provejava relativno kritičan stav prema jugoslovenskom socijalizmu), ali se zato čini da upravo referira ka jednoj vrsti nadnacionalnog jugoslovenstva.

Zbog toga vojska u filmu nema nikakva specifična obeležja (iako su tokom ratova 1990-tih sve sukobljene strane bile više nego jasno nacionalno profilisane), a kao njeni neprijatelji su označeni i četnici i ustaše (misli se na scenu opisanu pre nekoliko stranica u kojoj vojnik izveštava ovog istog komandantna, oslovljavajući ga sa „Druže komandante“, o zarobljenim neprijateljima među kojima su četnici, ustaše, unprofrci i ratni profiteri). Vojska se dakle ne poistovećuje ni sa srpskom ni sa hrvatskom stranom, već klasične negativne stereotipe o njima (četnici/ustaše) koristi da označi neprijatelja, posredno govoreći i o sebi jer, prilikom uobičajne konstrukcije neprijatelja, „mi“ nismo ono što on jeste. Dakle, vojska nije nacionalno obojena, već je iznad toga, odnosno nadnacionalna.

²¹⁷ 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', jednosmjernim preimenovanjem, postaju gospoda, kao da nikada nijesu ni bili 'drugovi'“ (Božović, 2009: 285-286).

²¹⁸ Denijel Gulding primećuje 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). Ovoj konstataciji ide u prilog i opisana scena dijaloga u kojoj komandant naziva vojnika UN-a fašistom čime se može ukazivati na njegovu antifašističku prošlost, gde je sam antifašizam bio relativno snažno baštinjen u okvirima socijalističke Jugoslavije.

Moguće je pretpostaviti da se ovakvim pristupom htelo pokazati tobožnje ne svrstavanje ni na jednu stranu, odnosno kritika ostrašćenosti svih strana,²¹⁹ pa u izvesnom smislu i moralna ispravnost, koja je osim ove vrste nesvrstanosti podrazumevala i netoleranciju prema ratnom profiterstvu. Suptilno potcrtavanje nadacionalnosti dalje bi verovatno trebalo da podrazumeva izvesnu ideološku neopterećenost. Međutim, posmatrajući film u celini stiče se utisak da nadnacionalni koncept koji se pokušava provući ipak ima srpski nacionalni predznak. Premda se o ovome raspravlja na drugom mestu, ovde će se samo pomenuti segmenti vezani za prvi deo filma koji se bavi Drugim svetskim ratom, a koji se odnose na negativne likove Hrvata i Muslimana, kao i na „dokumentaristički kolaž“ koji kombinuje snimke nemačkog bombardovanja Beograda sa snimcima razdraganog dočeka nacista u Zagrebu i Mariboru, nakon kojih slede snimci njihovog ulaska u Beograd gde se vide samo vojnici Vermahta i njihovo naoružanje, bez prisustva ushićenog naroda.²²⁰

Premda ovi dokumentarni snimci nisu u direktnoj vezi sa delom filma koji se bavi sukobima na postjugoslovenskom prostoru, njima se u izvesnom smislu stvara monopol jedne nacije nad jugoslovenstvom pošto ga, kako pokazuje arhivski materijal, drugi „bratski“ narodi nisu zaslužili. Ovim putem, ono se istovremeno stavlja u službu jednog paritkularnog 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 (što se između ostalog jasno može videti i u nazivu zemlje) čime se verovatno želeo što više iscrpeti simbolički potencijal ovog koncepta.²²¹ Slično tome, u filmu *Podzemlje* jugoslovenstvo, odnosno nadnacionalnost kao jedna vrsta njegovog

²¹⁹ Bendžamin Haligan navodi da Kusturicinovo 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)

²²⁰ Pavičić relativno opravdano 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 Stujart 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).

²²¹ Mada, zvanično je srpska politika bila zasnovana na koncepciji da Jugoslavija postoji dok god bar dve republike žele da je očuvaju (Jović, 1996: 405).

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 pro-miloševićevski, 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, 2000: 38).

Ono što se na prvi pogled može zapaziti jeste da je u filmu *Podzemlje* sama struktura fabule zaista na izvestan način podređena ovakvom predstavljanju, jer se film sastoji od tri dela u kojima je rat ključna kategorija (*Rat*, *Hladni rat* i *Rat*). Osim toga što se ovako u izvesnom smislu 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, odnosno 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.²²² 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 čija višestruka metafora 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, a sam rat je predstavljen kao usud od kojeg se takođe nikako nije moglo pobeći, što upućuje na jednu fatalističku neizbežnost, kao nečega što se skrivalo u mraku i samo je čekalo da iskoči.

²²² 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).

Naglašavanje iracionalnih uzroka rata u velikoj meri skriva razloge izbijanja rata koji bili savim 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“ neiskorenjivo 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 ne prikazivanju 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 ne isticanje, ne samo zločina već i ubijanja uopšte, povezano sa tim se da 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, jer ako su uzroci iracionalni onda je skala odgovornosti dosta široka i može se kretati od toga da niko nije odgovoran do toga da su svi podjednako odgovorni. Što se tiče raspoređivanja odgovornosti, odnosno krivice za ratove, Pavle Levi smatra da navedena scena dijaloga između vojnika UN-a 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 „krivljenje svih“ predstavlja preobražaj diskursa o odgovornosti koji je prethodno podrazumevao isključivo okrivljavanje konkretnih etničkih drugih (Levi, 2009: 154-155).²²³

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 čini se da je transponovan i u ostale analizirane filmove. Kao jedan od motiva preko kojih bi se ovaj zaokret pratio, može poslužiti i slika neprijatelja. U filmovima *Dezertjer*, i posebno *Vukovar, jedna priča* neprijatelji, pa samim tim i glavni krivci za rat, jasno su i nedvosmisleno markirani. U slučaju filma *Dezertjer*, koji je i prvi film o ratnim sukobima na postjugoslovenskom prostoru, to je urađeno malo posrednije, korišćenjem dokumentarnog materijala. Postoje, međutim, mišljena da film *Vukovar, jedna priča* (uz *Lepa sela lepo gore*) daje shemu po kojoj sve strane dele odgovornost za razarajuće nasilje koje je doprinelo raspadu Jugoslavije (Iordanova, 2001: 141). Čini se, ipak, da to nije slučaj, jer kako je već rečeno, u filmu *Vukovar, jedna priča* neprijatelj je jasno markiran, kao i njegova odgovornost, dok je preispitivanje uloge vlastite strane potpuno skrajnuto.

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.²²⁴ Ovakvom stavu u 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

²²³ Levi je, inače, izrazito kritičan prema filmu *Podzemlje* spočitavajući mu između ostalog izraženu i prenaplašenu 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 prejak 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).

²²⁴ Neprijatelj se u filmu *Lepa sela lepo gore* vidi i kao jednodimenzionalan u smislu da „(g)lumi 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).

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 društveno-političkom 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,²²⁵ podrazuemvale su i revidiranje odnosa prema zaraćenim stranama (u smislu pomenute logističke podrške), kao i promene u medijskoj sferi (koje su opet imale propagandno-parolaški karakter samo sa kvazipacifističkim predznakom). 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 eksplanatorno predstavljačkim 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 predstavljački koncept u sfere metafore, mita i metafizike“ (Daković, 2004).

²²⁵ Levi navodi da taj preobražaj bio simulativnog karaktera pošto je „tobožnji otklon od militantnog etno-šovinizma postignut arogantnom, 'instant' relativizacijom ratnih 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.

Upravo je izbegavanje eksplicitnog filmskog određenja spram zvaničnog stava o sukobima u predejtonskom periodu dovelo do jednog implicitnog pristupa koji ne podrazumeva odstupanje od zvanične politike ne učestvovanja u ratovima već usaglašavanje sa njom prevashodno kroz relativno „stidljiv“ i sveden prikaz ratnih sukoba, kao i uz, već napomenuto, jasno označavanje neprijatelja. Opisana praksa „ideološkog saglasja“ u određenom smislu nastavljena je i u postdejtonskom razdoblju sa tom razlikom što je slika neprijatelja u denotativnom, pa i konotativnom smislu donekle razvodnjenija, a uvedeni su i određeni samokritički elementi. Filmovi na ovaj način ipak nisu odstupili od dominantnog političkog kursa.

Usaglašenost filmova sa zvaničnim ideološko-političkim diskursom predstavlja samo pojavnu ravan povezanosti filma i ideologije, dok latentne funkcije ove usaglašenosti otkrivaju nešto suptilnije ideološke mehanizme. Jedan od njih je i manipulacija odgovornošću za ratna dešavanja, koja je, kako je rečeno, išla od direktnih optužbi drugih, do pokušaja njene relativizacije raspoređivanjem na sve zaraćene strane. Otvoreno okrivljavanje drugih je jednostrano i u potpunosti apstrahuje sopstvenu odgovornost, dok je priča o jednakoj krivici svih samo naizgled „demokratskija“, jer se u pokušaju takvog uravnotežavanja sopstveni udeo najčešće zamagljuje, a samim tim i marginalizuje. Svakako je jasno da sve strane snose određeni deo odgovornosti za sve 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 sa 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 umesto 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).

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-tih karakterističan samoviktimizacijski stil (koji je podrazumevao prikazivanje sopstvenog kolektiva kao jedinih i neuporedivih žrtvi), dok ja 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. Premda institucija 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 žrtvi u veoma bliskom uzajamnom odnosu pošto heroji mogu biti žrtve, ali isto tako i žrtve mogu imati herojski oreol. Pri tom 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, *Dezertzeru*. 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 omanuti (...). Anksioznost se može preobraziti u histeriju i prate je ubrzano disanje, osećaj slabosti, nespecifikovani 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. Sa jedne strane je major koji je usled nervne nestabilnosti uzrokovane ratnim dešavanjima poslat kući na oporavak, gde mu se psihičko stanje pogoršava. Uz njega, 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, predstavljeni kao posredne, ali zato jedine žrtve rata i ratnih okolnosti. Nešto drugačija situacija je 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 pošto on biva ranjen u ratnim okršajima, a ona silovana. Premda film ovim putem pokušava da balansira sa žrtvenosnim učinkom težeći da sliku žrtve ravnomerno rasporedi na obe strane, čini se ipak da na toj „vagi“ jedan tas preteže, pošto su hrvatski Srbi predstavljeni kao žrtve hrvatskog nacionalizma.

Za razliku od toga, u filmu *Lepa sela lepo gore* nije bilo pokušaja balansiranja žrtvenosnog statusa, jer su žrtve isključivo na jednoj strani. Pripadnici sopstvenog kolektiva su u ovom filmu jedine i najveće žrtve, pošto su jasno prikazane samo njihove pogibije.²²⁶ Pri tom, neprijatelji i kad gine 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 upečaljivo 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

²²⁶ Zbog toga verovatno i postoje mišljenja po kojima „film (*Lepa sela*) jača samopripisanu predstavu Srba o sebi kao žrtvama i tako se pridružuje tadašnjoj srpskoj propagandi“ (Mutić, 2008: 313).

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

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 podrazuemvalo je fokusiranje na patnje sopstvenog kolektiva, pri čemu se suprotna strana u potpunosti isključivala. Ovo je imalo jasne funkcije preventivne nadokande 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 pobede 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). Figuru žrtve njene izražene tendencije ka emocionalizaciji pa samim tim i olakšanoj politizaciji čine gotovo univerzalnim sastojkom svakog ideološkog sistema.

3.2 Ideološki sadržaji u postjugoslovenskim filmovima o ratu

Filmske verzije tekućeg rata su različite 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.

Slučaj Slovenije je, u tom pogledu, bio specifičniji zbog toga što u njenoj kinematografiji nije bilo filmova koji su se bavili ratom, uprkos njegovoj važnosti za tada mladu slovenačku državu. Zbog toga su razmotreni mogući razlozi izostanka ratnih filmova, koji su pri tom grubo podeljeni u tri grupe prema tome da li se odnose na slovenačku kinematografiju, na formalni i sadržinski karakter rata, ili na situaciju u samom društvu.

Za razliku od Slovenije, 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 metonimijski saobražena tom sukobu, što bi značilo da se govor o *Oluji* odnosi i na Domovinski rat uopšte. U tom smislu, i ova vojna operacija je posebno važna pa ne bi bilo preterano reći da je „naracija o *Oluji* ustanovljeni kult, odnosno osnivački mit; noseći konstituenti su Borba, Žrtvovanje i Velika, Konačna Pobeda 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 ta da rat uglavnom nije neposredno prikazivan kroz sukobe zaraćenih strana, već je filmska slika 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, uz konstantnu zadojenost etničkom mržnjom.²²⁷

Sa druge strane, kao glavna karakteristika domaće vojske naglašavala se 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.²²⁸ U tom smislu, može se reći da je

²²⁷ 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 ni jedan od onih koji su analizirani u ovom radu.

²²⁸ 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).

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 filmovima snimljenih u Hrvatskoj tokom pomenutog perioda, kao i to da su ta ostvarenja vrlo često bili na nivou ogoljene političke propagande, može se, između ostalog, 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 najžešći na tlu Evrope od Drugog svetskog rata, to nije u potpunosti paralisalo filmsku produkciju. Međutim, i u ovom slučaju žestina i obim ovih sukoba nisu imali recipročan odjek u filmskim slikama. Ovde se pre svega misli na svedenost filmske slike rata, što je podrazumevalo odsutnost 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 bosnaski Hrvati i Bošnjaci. Međutim, za razliku od hrvatskih filmova u kojima su Srbi takođe bili glavni negativci u čijem se protretisanju 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 to 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 da je to jedno od

najvažnijih mesta sećanja bošnjačke nacije, sa snažnim identitetsko-žrtvenosnim potencijalom. Premda događaje u Srebrenici nije lako racionalno pojmiti, pa verovatno samim tim i filmski uobličiti (posebno van patetičnih okvira političkog kiča), moguće je pretpostaviti da se takođe želela očuvati Srebrenica i 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 balansiranju prilikom prikazivanja neprijatelja i žrtvi. Kako ove figure sadrže izrazit ideološko-propagandni kapacitet, to je i omogućilo percepciju bosanskohercegovačkih filmova kao neustrašćenih, što je u kontekstu (post)ratnih dešavanja na postjugoslovenskom prostoru možda imalo i jače konotacije od često isprazne sintagme političke korektnosti.

BiH, Hrvatska, pa donekle i Slovenija su države na postjugoslovenskom prostoru na 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, karkterisao kvantitativni i kvalitativni odmak u odnosu na ostale države sa postjugoslovenskog prostora. Međutim, ono što je karakteristično za ova ostvarenja jeste da su dve važne kategorije ratnog filma koje imaju snažan ideološki potencijal, slike borbe i prikazi neprijatelja, bile krajnje neupadljive i svedene. 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 koji je imao izvesne mirnodopske tendencije.

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, pa i jedna vrsta paradigme 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-tih, pa i u sledećim dekadama bio relativno dominantan način poimanja zločina koji su izvršili pripadnici sopstvenog kolektiva, ne samo u široj javnosti, već prevashodno u okvirima političkog podsistema, pa se može reći da analizirani filmovi jednim kritičnijim pristupom ovakav stav nisu doveli u pitanje.

Iz svega navedenog se može reći da je potvrđena jedna od hipoteza po kojoj su ratni filmovi sa postjugoslovenskog prostora u najvećoj meri zagovarali zvaničnu verziju rata države u kojoj su nastali. Samim tim, filmovi su uglavnom bili u skladu sa dominantnim ideološkim matricama u tim državama. Iz prethodno pomenute hipoteze dalje je izvedeno da su u državama na postjugoslovenskom prostoru dominirali su antiratni filmovi (u skladu sa promenom političke klima neposredno posle Dejtonskog sporazuma). Za razliku od prethodne, ova pretpostavka se može dovesti u pitanje pošto antiratni karakter određenog filma ne podrazumeva samo kritičnost prema ratu kao takvom, već i kritičko preispitivanje šireg društvenog konteksta, kao i konkretnih razloga koji su do rata mogli dovesti. Uz sve to antiratni filmovi najčešće imaju izražen samokritički karakter. Tako su u hrvatskom slučaju jedini i isključivi krivci za rat su Srbi (i to uglavnom oni iz Hrvatske), i njihova slepa etnička mržnja, pri čemu se ne spominju nikakvi drugi mogući razlozi (politički, ekonomski, inostrani i sl.). Izuzetak je u tom pogledu film *Kako je počeo rat na mom otoku*, koga karkteriše snažna samokritička nota i ironizacija samog rata.

Bosanskohercegovački primeri 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 koji je do rata doveo.

Filmovi iz Srbije su na prvi pogled imali manje-više izaržene antiratne stavove (misli se pre svega na film *Vukovar, jedna priča* u kojem se kroz narativnu ravan dijaloga često govorilo o besmislenosti rata,²²⁹ i na izvesne samokritičke refleksije u filmu *Lepa sela lepo gore*). Međutim, malo razložnije posmatranje je pokazalo da se u ovim ostvarenjima ili nije govorilo o uzrocima

²²⁹ Danijel Gulding tako smatra da je ovo ostvarenje „prvi (...) antiratni igrani film koji je nastao u Beogradu i privukao znatnu međunarodnu pozornost“ (Goulding, 1999: 192).

rata (*Dezserter*) ili su kao uzrok označene nacionalističke strasti suparničke strane (*Vukovar, jedna priča*),²³⁰ ili je pak sam uzrok viđen kao iracionalan (*Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore*). Pri tom, uz postavljanje sopstvenog kolektiva kao jedine i najveće žrtve što je u velikoj meri neutralisalo ionako slab samokritički kapacitet, apstrahovani su širi društveno-politički, 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 racionalni uzroci rata, već da bi se rat u izvesnom smislu opravdao, najčešće kao pseudoistorijska neminovnost).

Ideološki sadržaji u filmovima na postjugoslovenskom prostoru omogućili su, dakle, njihovu uklađenost sa dominantnim ideološkim matricama zemalja u kojima su nastali, istovremeno u velikoj meri kastrirajući kritički potencijal, a samim tim i antiratnu usmerenost. Osim pomenutog, određeni filmovi su na znatno neposredniji način dovođeni 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,²³¹ prevashodno zbog atraktivnog glumačkog odabira, naglašene borbe za ljubav i domovinu, populističkog narativa i doterane estetike (Halligan, 2000: 77). Argumenti koje Haligan navodi su isključivo formalne prirode i kao takvi su previše slabi da podrže tezu (koja je, opet, prejak) o filmu *Vukovar, jedna priča* kao fašističkom, 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, pri čemu osnova fabule podseća na priču o Romeu i Juliji,²³² ali sve to zajedno ne podrazumeva profašističku usmerenost. Haligan je verovatno smatrao da je za filmsko predstavljanje sukoba u Vukovaru podesnija, rekli bismo, estetika ružnog. On to

²³⁰ Može se reći da filmovi *Vukovar, jedna priča* i njegov hrvatski pandan *Vukovar se vraća kući* predstavljaju najizrazitije primere suprotnih viđenja jednog ratnog događaja, jer su oba ostvarenja pokušaj ekranizacije ratnih dešavanja oko hrvatskog grada Vukovara. Pavle Levi smatra da oba filma nastupaju „s ideološki suprotstavljenim uglovima posmatranja stravičnog razaranja ovog grada“ (Levi: 2009: 166), a to je možda najevidentnije upravo u slici neprijatelja kome se pripisuje odgovornost i krivica za rat.

²³¹ Pomenuti autor epitet *fašistički* stavlja pod znake navoda, čija funkcija u tom kontekstu nije najjasnija, jer se navodnicima, osim uobičajne pravopisne upotrebe, uglavnom obeležavaju ironični ili šaljivi izrazi, a to ovde svakako nije slučaj.

²³² 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).

donekle i sam potvrđuje navodeći da jasno izbegavanje estetike haosa u korist uređenog narativa melodrame maskira podmuklu, čak iako je nesvesna, propagandističku viziju.

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).²³³ 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 uobičajnih medijskih floskula o Srbima kao glavnim i najvećim agresorima, može eventualno biti pokazatelj nedostatka samokritičke refleksije.

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. Reifenstahl) *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 prepravljča istorije postalo i vanfilmska dužnost, pa je ovaj film snimao u Višegradu, nakon što je očišćen od Muslimana, a najnoviji *Sveti Georgije ubiva aždaju* na mjestu nekadašnjeg koncentracionog logora“ (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 *Podzemlja* donekle uporediva sa radom Leni Rifenštal iz 1930-tih 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

²³³ Isto tako, i direktor Bečkog filmskog festivala (Viennale) odbio je da prikaže film tvrdeći da je to bila „srpska fašistička propaganda“ (Jordanova, 2001: 146).

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 dovoljno ne specifikuje kako stilske, tako ni ideološke sličnosti između Rifenštalove i Kusturice. Ipak, premda pravi izvesne ograde, Jordanova ne ostavlja dilemu oko Kusturičine ideološke orijentacije, s obzirom na to da je Rifenštalova svoj umetnički senzibilitet jasno i nedvosmisleno stavila u službu nemačkog nacizma. Pri tom, sitigmatizujući posredno Kusturicu, autorka ujedno stigmatizuje i režim u čiji okvirima je on stvarao.

Nešto suptilni pristup može se pronaći kod Slavoj 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 (U. Eco) 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).²³⁴ Kao i u prethodnim slučajevima, analogija je svim 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 osobnosti fašističke ideologije kao što su insitiranje na panetatizmu, sakralizacija ideje Naroda, harizmatički heroizam, antiracionalizam, vitalistički misticizam, 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 postulatima fašizma (ili pak srpske verzije oličene u narodnom pokretu „Zbor“ i ideologije koju je zagovarao). Jedina veza na kojoj se

²³⁴ Žižek u lakanovskom stilu iz prethodno rečenog 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' na etničkih čistača; u tome leži odgovor na pitanje 'Kako su mogli da urade?'“ (Žižek, 2008: 81).

insitiralo je veza sa režimom u Srbiji (kao jednim od finasijera većine filmskih projekata nastalih 1990-tih). Možda se ovde može pronaći odgovor na pitanje zašto su se samo filmovi iz Srbije kvalifikovali 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 u Srbiji, ali i samoj Srbiji, pa i svemu što je dolazilo iz nje (može se reći da je ovaj antagonizam varirao od vrlo izraženog početkom 1990-tih, preko umerenog sredinom ove dekade, pa do opet veoma izraženog tokom njenog kraja).²³⁵

4. Strukturna analiza filmske produkcije

Osim analize filmske slike i konstrukcija koje proizvodi, za što celovitiji uvid neophodno je osvetliti i strukturne aspekte filmske produkcije. Pod ovim se podrazumevaju strukture i procesi 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 i analizom 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.

Strukturna analiza u ovom smislu prevashodno upućuje na povezanost filmske produkcije sa državom. U okviru razmatranja svoje teorije umetnosti, Haurad Beker (Howard Becker) se dotiče i problema odnosa umetnosti i države.²³⁶ Ovaj sociolog smatra da, osim postavljanja

²³⁵ Delimična potvrda ove teze mogla bi biti i ublažavanje kritike Emira Kusturice od strane Dine Jordanove. Slobodan Naumović tako napominje da je Jordanova u jednom svom tekstu s kraja 1990-tih („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). Isto tako, sama 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).

²³⁶ 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

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).

Ako bi se malo konkretnije pogledalo, čini se da je takav slučaj bio sa partizanskim filmovima u socijalističkoj Jugoslaviji, u koje je država jako mnogo 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), 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 izdrazvati (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 pomoći u vidu infrastrukture (Becker, 2009: 204).²³⁷ Osim što se putem državnih

realizacija određene umetničke ideje samo inicijalna kapisla, koju dalje 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 opticaja svog dela, kako sam napominje). U tom smislu, Beker navodi: „Svjetovi 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 surađuju putem karakterističnih konvencija svijeta umjetnosti kako bi ostvarili djela poput toga“ (Becker: 2009: 63). Bekerov pristup čini se posebno korisnim prilikom sociološke analize filmova.

²³⁷ Uobičajna je praksa u Holivudu da se scenariji podnose američkom vojno-industrijskom kompleksu, Penatagonu, ako je u produkciji i realizaciji određenog filma potrebna tehnička ili infrastrukturna podrška vojske, što je najčešće slučaj prilikom snimanja ratnih filmova. Nakon razmatranja scenarija, koje se uglavnom svodi na to kako je sama vojska prikazana, Pentagon odlučuje da li će dati pomoć ili ne. Poznat je slučaj holivudskog režisera i producenta, Frensis Forda Kopola (F. F. Coppola), koji za snimanje svog filma *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, 1979) nije dobio vojnu pomoć SAD upravo zbog relativno negativne slike američke vojske u tom osvrtarenju, pa je bio primoran da angažuje filipinsku vojsku.

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 isključivo za liberalno-kapitalističke sisteme, u kojima je državno finansiranje najčešće 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 najčešće najvažnije materijalno sredstvo. Samim tim, veće su mogućnosti države da utiče na umetnost. Prinuda izaržena 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“.²³⁸

Osim kroz svoje dotacije, država na umetnost može delovati i krajnje neposredno, kroz cenzuru, i to najčešće političku, 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 strukturisu 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, naoružana 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 Hauarda Bekera koji smatra da cenzura uglavnom nije nemilosrdna i potpuna, već se plete u distribuciju pre nego u

²³⁸ Tako je tokom snimanja jugoslovenskog filma *Jezero* (1950) intervencijom državnog vrha priča u potpunosti promenjena i saobražena tada trenutnim državnim interesima.

stvaranje ili trajno postojanje dela, čime država zabranjuje njihovu prodaju, izlaganje ili izvođenje, a budući da svetovi umetnosti imaju standardne načine distribuiranja dela publici, cenzura se sastoji u tome da se umetniku zabrani pristup tim insitucionalnim mehanizmima, tako da delo može biti stvoreno, ali ga se ne može ceniti ili podržati na uobičajen način (Becker, 2009: 208).

Premda je Beker prilikom svojih razmišljanja o odnosu države i umetnosti pre svega imao u vidu zapadne, 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 i konstantni i kao takvi relativno ujednačeni, bez obzira na to koja ideološka matrica 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 (kao glavnog predstavnika suprotnog ideološkog tabora – prim. N.Z.) „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 (bar u Evropi) u potpunosti nestali, 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, razonodi, 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 delà). 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).

Insistiranje na razlikama između socijalističkih i liberalno-kapitalističkih sistema čini se važnim za ovu analizu, prevashodno zbog toga što je promena ovih sistema i prelazak iz jednog u drugi neraskidivo povezano sa promenom jugoslovenskog prostora u postjugoslovenski. Ova problematika posebno dobija na značaju ako se ima u vidu da je postjugoslovenskom periodu

prethodio državni sistem finansiranja filmova, odnosno sistem po kome su se materijalna sredstva za filmove uglavnom obezbeđivala kroz različite državne kanale. Nakon raspada socijalističke jugoslovenske zajednice raspao se i sistem decentralizovanog državnog finansiranja filmova, pri čemu se u novonastaloj situaciji obezbeđivanje sredstava kretalo između „različitih oblika sponzorstva od strane struktura vlasti (Ministarstva za kulturu, državne televizije) i mreže novoosnovanih privatnih medijskih preduzeća“ (Levi, 2009: 165).

Ovakva situacija je trebala podrazumevati 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), tako, 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). Vajda je verovatno imao u vidu da je simboličkim izražavanjem moguće u određenoj meri zavarati političku cenzuru uprkos njenoj strogoj kontroli i raširenom nadzoru u socijalističkim sistemima, pa samim tim stvarati dela koja čak mogu imati i kritički karakter. Ekonomska cenzura, sa druge strane, čini se znatno nefleksibilnijom, što je samim tim podrazumevalo jaču i strožiju kontrolu, čiji je glavni organ bilo tržište. Tu nije moglo biti previše „vrđanja“ i izbegavanja, jer jednostavno nešto je moglo ostvariti komercijalni uspeh ili ne, treće opcije nije bilo. Verovatno zbog toga i Moren smatra da „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 sa jedne i rigidnost socijalističke ideologije sa druge strane predstavljali krajnje tačke u mogućnostima ispoljavanja

slobode stvaralaštva tokom druge polovine XX veka (bar u Evropi). 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 predstvaljali čiste oblike. Jugoslovenski socijalizam je pored sopstvenih osobenosti (npr. koncept samoupravljanja), imao i određene karakteristike kapitalističkih sistema, kao što je relativno razvijeno tržište. Isto tako, i nakon urušavanja socijalizma, novostvorene države se nisu automatski „prebacile“ na čist kapitalistički sistem. Ovi procesi prelaska su inače vrlo tegobni za društva koja se u njima nalaze, a na postsocijalističkom prostoru su bili dodatno otežani usled oružanih sukoba i velikih neprijateljstava među bivšim članicama zajedničke države.

Usled tih specifičnih društvenih okolnosti tranzicijski procesi su bili kranje neujednačeni, a karakterisali su ih i određeni recidivi prošlosti. Jedan od takvih je bio i jak uticaj državnog aparata, koji se između ostalog ogledao i u njegovom monopolisanju medijskog sistema. Centralizacija ovog sistema, koja je podrazumevala i visoku koncentraciju finansijskih sredstava, dovela je do toga je to često bio jedan od kanala finasiranja 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, odnosno Radio televizija Srbije (u koju je TVB bio naknadno integrisan), što je solidnih 60 procenata.²³⁹ 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.²⁴⁰ 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) zagovarali iste ili bar slične ideološko-političke stavove kao sam režim? Ovo pitanje se čini suvislim jer je, na primer, u slučaju Srbije „Miloševićev režim (...) od svog komunističkog

²³⁹ Podaci su preuzeti iz Obradović, 1996; Milenković-Tatić, 2001.

²⁴⁰ Podaci su preuzeti iz Krulčić, 2007: 58-63.

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 režimske politike pitanje je da li je takva praksa bila raširena i u slučaju filma, i ako jeste kakve je rezultate imala?

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 koproducenta. 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 nacionalističke politike. Nešto direktniji u toj kritici bio je film *Rane* koji je prema pojedinim izvorima, uprkos koproduciranju od strane RTS, bio dosta radikalna napad na tadašnji režim. U vreme distribucije, srpska vlada je pokušavala 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 i liberalan karakter i donekle ublaži negativan inostrani stav o sebi. Ipak, s obzirom na kasniji pokušaj cenzure tog istog filma, čini se da je pre u pitanju određena vrsta opšte društvene deregulacije (pa i konfuzije) na relaciji država (državna kontrola) – filmska produkcija, koja je dovođila i do ovakvih vrlo 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 da „[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 potpomognutih filmovi (*Dezerter*, *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.²⁴¹ Ipak, Dina

²⁴¹ Jedini izuzetak u ovoj grupi je ostvarenje *Tito i ja*, koje je u potpunosti okrenuto prošlosti bez konkretnijih referenci ka tadašnjoj društvenoj stvarnosti.

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 odgovara na pitanje o vladinoj kontroli: dok su u inostranstvu davali jasne indikacije da im je uksraćena podrška vlasti i da su postali nepoželjne osobe, kod kuće su sačuvali visok publicitet kako u disidentskim tako i u mejnstrim medijima“ (*Ibid.*).

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 ideološkim diskursima u Srbiji, njegovo svodenje na puko propagandno sredstvo i poređenje sa ostvarenjima koja su glorifikovala fašizam, čini se svakako preteranim. Na ovaj način se umanjuju se 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.²⁴²

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

²⁴² Pokušaj davanja nijansiraniye 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 je primerenije posmatrati ga u okviru grupacije diskursa koji se bave strukturom i formiranjem nacionalnog pamćenja (Keene, 2001: 242).

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 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 stigmatizovan kao fašistički.

Što se tiče ostale četvrtine filmova u kojima država preko svojih kanala nije učestvovala u njihovoj produkciji (*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.²⁴³

U ovoj grupi državno nesubvencionisanih ostvarenja jedino se izdvaja film *Nož*, pošto je gotovo u potpunosti saobražen dominantnoj ideološkoj matrici. Objašnjenje za ovaj slučaj može ležati u činjenici da je film *Nož* rađen prema istoimenom romanu Vuka Draškovića, koji je u vreme realizacije filma bio zamenik premijera savezne vlade, a njegova politička partija je bila na vlasti u Beogradu što je ovom ostvarenju omogućilo, kako zapaža filmski kritičar Dimitrije Vojnov, „maksimalne resurse za realizaciju“ (Vojnov, 2008).²⁴⁴ Isto tako, jedan od producenata ovog filma bilo je preduzeće „Srpska reč“ koje bilo u vlasništvu Srpskog pokreta obnove, političke stranke na čijem je čelu bio Vuk Drašković. Uticaj 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.

²⁴³ Autorski razgovor sa Goranom Markovićem obavljen 18.11.2013. godine.

²⁴⁴ Prema pojedinim autorima, ovaj film je označen i kao „najskuplji srpski film svih vremena“ (Horton, 2000b: 105).

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.²⁴⁵ Prethodni analitički uvidi su pokazali da su među ovim ostvarenjima uglavnom sva bila u gotovo apsolutnom skladu sa zvaničnom 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 sagledvan 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 spostvenog 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“.

²⁴⁵ Slučaj Jadran filma delio je sudbinu mnogih uspešnih socijalističkih preduzeća, ne samo iz sveta filma, koja u tranzicionim procesima 1990-tih 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 sjene Ivić Pašalić, zalagala se za privatizaciju *JF*-a, čime se većinskog paketa dionica domogla skupina politički poćudnih 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).

Slučaj sa filmom *Kako je počeo rat na mom otoku* bio je krajnje izolovan i nije se uklapao u grupni portret manje-više snažno ideološki obojenih hrvatskih filmova. Ovo je, između ostalog, bila i posledica situacije u Hrvatskoj 1990-tih koju je karakterisala „izrazita etatiziranost kinematografije“ (Pavičić, 2011: 37), što bi moglo podrazumevati oslanjanje na državu i prevashodnu upućenost na nju prilikom filmske produkcije. 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 proizvoljno i etetizirano“ 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 (što je opet relativno visok udeo države, pošto je HRT u potpunosti bila pod njenom kontrolom), 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 dodatno je pojačano osnovanjem institucije „povjerenika za film“ sredinom 1990-tih. 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“ u Hrvatskoj. 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 filmova“ (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 znatan broj ostvarenja koja su filmski kritičari često upoređivali sa onim ideološki isključivijim partizanskim filmovima.²⁴⁶ Još jedna posledica relativno specifične situacije u hrvatskoj kinematografiji bila bi i pitanje cenzure. Tako se navodi da „(p)osredna cenzura politički motiviranom selekcijom pri financiranju filmova, kao i autocenzura redatelja, rezultirali su filmovima koji su zbog svoga propagandističkog prizvuka u publike naišli na neuspjeh“ (Šošić, 2009: 23). Posredna cenzura, dakle, proizilazi iz delovanja državnog aparata upravo na nivou finansiranja, a i autocenzura je najčešće povezana sa ovim nivoom, u smislu lakšeg dobijanja budućih finansijskih sredstava ili olakšane kasnije distribucije.

Kada je o samoj cenzuri reč, jedan od hrvatskih redatelja, 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 svojevrsna 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 (ideološko-politička) pravila igre, za koja su filmski autori verovatno pretpostavljali da ih se moraju pridržavati pre svega u cilju dobijanja sredstava.²⁴⁷

Osim ovoga, etatiziranost kinematografije može imati i oblik institucionalne isprepletenosti sa državnim televizijom, koja je kao i u Srbiji bila pod strogom kontrolom vladajuće grupacije.²⁴⁸ Uz sve to, pojedini predstavnici te vladajuće grupacije, često su bili usko

²⁴⁶ 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).

²⁴⁷ 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). Ipak, ovaj autor napominje i da je dominantna ideologija favorizovala ratne filmove (uz izbegavanje onih koji bi podsećali na partizanska akciono-populistička ostvarenja), kao i one koji su imali „ideološki počudne teme“ kao što su blajburški slučaj, događaji iz 1971. godine ili sam rat.

²⁴⁸ 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

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 finansiran od strane države jer Jakov Sedlar, autor *Gospa*, „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 je „(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 su 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 stranci (Martin Sheen, Morgan Fairchild, Ray Girardin, Paul Guilfoyle, Michael York, George Coe, William Hootkins). Na ovaj način je priča, koja je sama po sebi imala relativno opšti karakter u smislu da je u svetu bilo i drugih slučajeva ukazivanja Device Marije, još više 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 proizlaziti 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 spoljopolitički diskurs i u tom kontekstu može poslužiti kao specifično marketinško sredstvo kojim se posredno, kroz popularnu kulturu, ideološko-politički reklamira i promoviše sopstvena nacionalna država.

Moguće je pretpostaviti da je ove činjenice delimično bio svestan i tadašnji predsednik Hrvatske, Franjo Tuđman, pa je zbog toga verovatno i bio veoma oduševljen filmom *Gospa*. Inače, slična praksa angažovanja stranih glumaca kako bi se film eventualno probio na međunarodnoj sceni, bila je karakteristična i pojedine reditelje u socijalističkoj Jugoslaviji. Napoznatiji primeri su svakako Veljko Bulajić i njegov film *Bitka na Neretvi* i Stipe Delić sa

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).

filmom *Sutjeska*. Bulajićev film, za tadašnje vreme, ima 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 pravljani 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 izvesnom smislu sledio određene prakse koje su bile karakteristične za jugoslovenske reditelje kao što su Bulajić ili Delić. 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*, koji je u potpunosti reprodukovao zvanične ideološke matrice, „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). 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 negova uloga na tom položaju u tim presudnim godinama u velikoj meri utjecala da su kasnije iskršli 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). Ovakve društvene okolnosti, međutim, bile su u znatnoj meri karakteristične i za Srbiju, pa je u njoj filmska produkcija ipak imala sasvim drugačiji karakter, koji je podrazumevao ipak manju ideološku opterećenost, ali i znatniji iskorak kako u kvantitativnom, tako i u kvalitativnom pogledu. Hrvatski reditelj Branko Schmidt u

jednom intervjuu kao razlog navodi nasljeđivanje 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 izraženija etatizovanost hrvatske kinematografije u odnosu na srpsku. Sa ovim razlogom ujedno je i povezana svojevrsna nezainteresovanost srpske političke vrhuške za filmove kao takve, pa i za njihove eventualne propagandne funkcije. Goran Marković tako napominje da „Milošević se uopšte nije interesovao za film, smatrao je da je to nevažna glupost.²⁴⁹ On se bavio televizijom i štampom. On je kontrolisao..., RTS je bio fabrika smrti. A drugo, vi u to doba, pošto 90-tih nisu finansirani filmovi od strane ministarstva ili vrlo malo, i jedini način da snimate film je bio da sarađujete sa RTS-om. I ako biste sarađivali 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“.²⁵⁰ 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 sa jedne strane zaista izgledalo kao da državni vrh nije bio previše zainteresovan za filmsku produkciju,²⁵¹ dok je sa druge ipak učestvovao u snimanju relativno skupih koprodukcija kao što je bio film *Podzemlje*.

Isto tako, zvanični mediji (elektronski i štampani) bili su pod vrlo strogim diktatom vlasti, pa su se mogli percipirati i kao njena produžena ruka, što samim tim znači da su bili i znatno više finansirani nego druge oblasti kulture. Može se reći da je to posebno bio slučaj sa

²⁴⁹ Danijel Gulding takođe navodi da je film bio oslobođen režimske kontrole i cenzure koja je važila za druge elektronske i štampane medije, pa kao takav „gurnut na margine“ i samim tim „uglavnom ostao netaknut“ (Goulding, 1999: 192).

²⁵⁰ Autorski razgovor sa Goranom Markovićem obavljen 18.11.2013. godine.

²⁵¹ 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 opšte prosvetiteljske kulture. Zato su se i snimali, ne samo superspektakli koji su glorifikovali ideološke temelje te zemlje, već i kritički filmovi koji su preispitali tekuću društvenu realnost.

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. Aranžamni 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 i čovek koji je direktno zaslužan za neke ratne događaje, intimus Jovice Stanišića i Frenkija Simatovića; 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“.²⁵²

Insitiranje na moralnom integritetu kod Markovića odnosi se na njegovo protivljenje političkom režimu iz 90-tih i, sa tim povezano, ne učestvovanje u kulturom životu Srbije i samim tim ne snimanje 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* se snimao tokom 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 (mnogo pre nego na televiziji, pogotovo u onim ratnim periodima).²⁵³

Čini se da su oba stava svakako legitimna, a da je na samom umetniku da odabere da li će se povući u samoizganstvo ili će ipak nastaviti da radi, iako se ne slaže sa državnom politikom. Državna cenzura svakako može odigrati važnu ulogu u ovom izboru, pa je ona (koju i Marković pominje), uticala verovatno i na to da od svih državno (su)finansiranih filmova samo dva budu kritički orijentisana. 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-tih 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

²⁵² Autorski razgovor sa Goranom Markovićem obavljen 18.11.2013. godine.

²⁵³ Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11.05.2013. godine. Bajić je, inače, početkom 1990-tih 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 koju je sa jedne strane karakterisala snažna politička ličnost Slobodana Miloševića, a sa druge veoma uticajan policijski aparat.

sakupljao sredstva za svoj film *Balkanska pravila* i čini se kao da ide u prilog prethodno navedenoj haotičnosti. Kako Bajić kaže, dođe kod „nekog sps-ovca“, 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, da odvoji za kinematografiju, i to je bila nekakva normalna priča i nije bilo toliko teško da se do sponzorskih para dođe“.²⁵⁴ 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 utucaji 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“.²⁵⁵ Ovo donekle potvrđuje pretpostavku da je država ipak pokušavala da utiče na filmsku produkciju, bar ne davanjem 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 dâ. 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 dâ pare. Ili iz nekog drugog svog interesa“.²⁵⁶

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 čak i najviši državni funkcioneri bavili „problematičnim“ filmovima), pa je samim tim i od njegovog političkog, ali i umetničkog senzibiliteta zavisio tretman

²⁵⁴ Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11.05.2013. godine.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

(ekonomski i politički) određenih filmova.²⁵⁷ 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. Verovatno je za 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 se reći da je da u tom periodu televizija imala svoje miljenike i crne liste,²⁵⁸ to se verovatno odnosilo pre svega na televizijske filmove i serije, tj. u onim segmentima gde je bila jedini producent (Bajić napominje da on lično nikad nije bio zvan 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 manjih prekida, na snazi bile međunarodne sankcije, što je, iako može izgledati paradoskano, ipak išlo u prilog kinematografiji. Kako Jurica Pavičić primećuje sankcije su sa jedne strane pogodovala 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). Sa druge strane, Pavičić navodi kako su sankcije uslovile da se matično filmsko tržište u velikoj meri oslobodi dominacije holivudskih ostvarenja, što je samim tim

²⁵⁷ 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).

²⁵⁸ 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 (autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11.05.2013. 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-tih 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.

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, što je omogućilo njenu izdvojenost u odnosu na slučajeve drugih postjugoslovenskih republika. 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-tih 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 su do toga da su „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,²⁵⁹ upravo su te tzv. trajne radne zajednice omogućile kontinuitet filmske proizvodnje i tokom 1990-tih (Ranković, 2012), jer su u velikoj meri bile orijentisane prema tržišnim principima, pa su se u novonastalim tranzicionim uslovima lakše snalazile.²⁶⁰ 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, TRZ su prema Bajićevim rečima, omogućile znatno kvantitativno povećanje filmske produkcije u Srbiji, pre

²⁵⁹ Uporedo sa procesima decentralizacije 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-tih, zatim na oko 60% republičkog budžeta tokom 1960-tih, pa na oko 50% 1970-tih koje su obezbeđivali SIZ-ovi kulture, da bi u 1980-tim taj udeo iznosio oko 35% i dolazio je od Ministarstva kulture i SIZ-ova kulture (Ranković, 2006: 255).

²⁶⁰ 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).

svoga u odnosu na druge jugoslovenske republike, ali su takođe istovremeno i labavile veze sa političkim establišmentom i taj segment filmske produkcije činili znatno fleksibilnijim.²⁶¹

TRZ su omogućile, dakle, lakši prelaz na tržišni sistem i samim tim su u tranzicionom periodu umanjili 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 šovinističkih 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 oraganizacije filmske proizvodnje koja je u Srbiji bila unekoliko 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 bili 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 osnovani SIZ za kinematografiju iz 1970-ih,²⁶² početkom osamdesetih je kao samostalno telo ukinut i integrisan u Republičku SIZ kulture, preko koga su se finansirale sve delatnosti u kulturi (pa i kinematografija), pri čemu su sredstva stizala 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

²⁶¹ Autorski razgovor sa Darkom Bajićem obavljen 11.05.2013. godine. Bajić tako navodi primer državnih producenstkih 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 zadovoljili tadašnju politiku i političku situaciju, tj. 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.

²⁶² 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 republici naziva „sizovskom kinematografijom“ (Škrabalo, 1998: 372-373). Najjednostavnije rečeno, institucija SIZ-a derivat je samoupravljanja proizašla iz ustavnih rešenja čuvenog 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 linji i potpuno eliminisati državno tutorstvo.

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 producenatskih 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 sa jedne, i usmerenost na „bratske republike“ sa druge strane.

Kako su sa raspadom Jugoslavije ostale republike (a posebno Srbija, koja je ujedno bila i načešći koprodukcijski saradnik)²⁶³ u potpunosti izgubile epitet „bratskih“, filmska proizvodnja se oslonila na državu, što je dovelo i do proizvodnje određenog broja tzv. „državotvornih filmova“ (Pavičić, 2011). Pri tom, kako je u prvoj polovini 1990-tih 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, koje su, generalno gledano, često i posledica samih tranzicionih procesa.

Međutim, u znatno uređenijoj Sloveniji situacija nije bila mnogo drugačija kada je u pitanju filmska produkcija. Može se reći da sloveačka 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 izrazito slab intenzitet u produkcijskom smislu, pošto je u periodu od 1991 do 2001. godine snimljeno svega 16 igranih filmova, pri čemu 1992, 1996. i 1998. godine nije snimljen ni jedan igrani film, a 1994. godine samo jedan.²⁶⁴ Ovakva situacija može izgledati donekle neobičnom jer Slovenija „(v)eć tijekom prve polovice devedesetih, (...) uspostavlja institucije sukladne onima u razvijenim

²⁶³ U preiodu od 1981. do 1991. godine od 55 igranih filmova u 15 ostvarenja jedan od koproducenata je dolazio iz Srbije, dok je to bio dva puta slučaj sa Sarajevom i po jednom sa Makedonijom i Crnom Gorom (podaci preuzeti iz Škrabalo, 1998: 579-585).

²⁶⁴ URL: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Slovenian_films (posećeno aprila 2012. godine).

sjevernoeuropskim demokracijama, a među njima su i one koje reguliraju film“ (Pavičić, 2011: 31).²⁶⁵

Postoje i nešto drugačija mišljenja prema kojima je relativno stabilna slovenačka kinematografija pre rata bila znatno uzdrmana u godinama neposredno posle njega, i da 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 tranzicionih promena iz socijalističkog društvenopolitičkog uređenja u liberalno kapitalističko, jer se može pretpostaviti da su tokom procesa postsocijalističke transformacije sve snage bile upregnute u to da se negativni efekti te transformacije što više amortizuju. Samim tim, film je verovatno shvatan kao suvišni trošak i nepotrebn rizik. Isto tako, može se navesti da „(u skladu s pomalo etatističkim 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 meri 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. Ademir 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 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-tih

²⁶⁵ 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.

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 je za očekivati da država u tom stanju stane iza jedne relativno zahtevne i skupe aktivnosti kakva je filmska produkcija. 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.²⁶⁶ 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 slabi kada se filmovi otvore prema drugim sredinama i stupe u koprodukcije.²⁶⁷ Takav je slučaj sa filmom *Ničija zemlja* koji je nastao u produkciji nekoliko zemalja i samim tim je izašao iz šablona državne politike.²⁶⁸ Sličan slučaj je i sa filmom *Pre kiše* kao takođe međunarodnom koprodukcijom, 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 samu Makedoniju tokom 1990-tih karakterisala nestabilna i izuzetno

²⁶⁶ 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).

²⁶⁷ Ovo naravno nije pravilo, što potvrđuje i film *Podzemlje*, koji je međunarodna koprodukcija, ali uprkos tome reprodukuje ideološke obrasce matične zemlje.

²⁶⁸ 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 5 miliona dolara, sniman je na slovenačkim lokacijama, a dve od tri glavne uloge su igrali hrvatski glumci (Pavičić, 2011: 56).

teška ekonomska, politička i diplomatska situacija i što je u velikoj meri otežalo 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 fotoreportera, impulsivnog i hirovitog Balkanca i njegove devojke, uštogljene i hladne Engleskinje).

Strukturna 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 bio brutalan niti neposredan, iako je u određnoj meri postojao. Najevidentiji 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 bio dosta konfuzije i kontradiktornosti, iako je sam državni vrh generalno bio nezainteresovan za film. Isto tako, vladajući režimi i u Hrvatskoj i u Srbiji su bili nezainteresovani za filmsku produkciju, ali u slučaju Hrvatske nisu postojali „alternativni“ niti uhodani kanali za to, 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 politike bio znatno minimiziran.

Imajući to u vidu može se reći da poslednja hipoteza, koja se odnosi na to da režimski sponzorirani filmovi u većem broju slučajeva nisu bili kritički orijentisani spram zvanične politike u potpunosti je potvrđena, jer je podjednako i u slučaju Hrvatske i u slučaju Srbije znatno manj broj državno finansiranih filmova bio kritički usmeren. Samim tim i pretpostavka da u filmskoj produkciji nije bilo organizovane ideološke kontrole od strane režima gotovo je u potpunosti potvrđena. Za kinematografije obe pomenute zemlje se pre može reći da je bilo jedne vrste državnog nadzora nad njima, s tom razlikom da je u Hrvatskoj taj nadzor bio donekle

uređeniji i u izvesnom smislu institucionalizovaniji, dok je u slučaju Srbije to bilo personalizovanije (preko pozicije ministra kulture) pa samim tim i nesistematičnije.

V

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 raspadom 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 njihove filmske konstrukcije. Ideološki sadržaji su u tom smislu percipirani kroz tri osnovna nivoa koji se odnose na transponovanje dominantnih diskursa, na filmski tretman prošlosti i na filmsku sliku rata. Pored ova tri segmenta u obzir je uzet i tzv. strukturni nivo koji se odnosio na političko-ekonomski aspekt filmske produkcije, odnosno na manje ili više direktne političke uticaje na filmove, ali i na posredne uticaje kroz davanje ili uskraćivanje finansijskih sredstava.

Kada je u pitanju prvi nivo analize, koji se odnosi na transponovanje dominantnih društvenih diskursa gde je poseban akcenat stavljen na nacionalizam i njemu bliske orijentacije i pojave, najizraženiji ideološki sadržaji bili su u hrvatskim filmovima, što se prevashodno ogledalo u snažnom promovisanju samog nacionalizma i učestalim religijskim značenjima i aluzijama. Ovakva filmska usmerenja odgovarala su ideološkoj klimi u Hrvatskoj 90-tih. Isto tako, za nijansu slabije prisutvo ideoloških sadržaja bilo je u filmovima snimljenim u Srbiji, uz više kritički orijentisanih ostvarenja, a nešto manje onih koja su se bazirala na nacionalističkoj ideologiji. S obzirom na to da je i u Srbiji tokom devedestih ideološka klima bila snažno nacionalistički obojena, pitanje je mogu li ovakve filmske reprezentacije govoriti o široj

rasprostranjenosti nacionalizma u hrvatskom nego u srpskom društvu? Sa druge strane, ostale države na postjugoslovenskom prostoru takođe su bile ideološki prožete nacionalizmom, ali u njihovom slučaju to nije našlo veći odjek (bar ne u tolikom intenzitetu) u filmovima snimljenim u tom periodu.

Kao i u slučaju nacionalizma, tako je i negativan odnos prema socijalističkoj prošlosti najistaknutiji u filmovima snimljenim u Hrvatskoj, u kojima preovlađuje jedna vrsta tvrdog antikomunizma. Za razliku od toga, nešto blaži oblik antikomunističkog diskursa mogao se videti i u filmovima iz Srbije, dok su filmska ostvarenja iz Slovenije i Makedonije bila na granici nostalgije za socijalizmom. Ovakva filmska reinterperetacija nedavne prošlosti (pogotovo kad je bio u pitanju negativan odnos prema njoj) bila je manje-više u skladu sa dominantnim ideološkim matricama. U Hrvatskoj je to bio Ustavom fundirani antikomunizam, dok je u Srbiji antikomunizam nesmetano razlivao 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.

Usklađenost sa zvaničnom ideologijom bila je karakteristična i za filmove koji su se bavili ratom. U hrvatskom slučaju, to je podrazumevalo sveden prikaz ratnih sukoba i sopstvene vojske, uz prenaglašeno isticanje negativnog karaktera neprijatelja i sa tim povezano potenciranje sopstvene žrtve. Opisana slika rata je bila u skladu sa zvaničnim ideološkopoličkim diskursom po kome je agresija na Hrvatsku izvršena spolja i gde je sama Hrvatska jedina i konačna žrtva. U slučaju Srbije ideologizovanost filmova o ratu imala je suprotan karakter, u smislu da je prevashodni akcenat bio na prikazivanju pripadnika sopstvenog kolektiva (što je uključivalo snažnu samoviktimizaciju notu), dok je slika neprijatelja uglavnom marginalizovana. Ovakva predstava se slagala sa zvaničnim političkim stavom ne učestvovanja u jugoslovenskim sukobima (pa samim tim nije bilo ni neprijatelja protiv koga bi se borilo), pri čemu je slika rata u filmovima takođe bila saobražena političkim promenama uzrokovanim Dejtonskim mirovnim sporazumom.

Sva tri navedena nivoa analize pokazala su da je hrvatska kinematografija tokom 1990-tih bila snažno ideologizovana što se prevashodno ogledalo u prisustvu različitih ideoloških sadržaja uglavnom saobraženih zvaničnoj ideologiji. Slična situacija, mada nešto manjeg intenziteta i

mnogo više posrednijeg karaktera, bila je u slučaju filmova iz Srbije, dok je u ostvarenjima iz drugih bivših jugoslovenskih republika ideologizacija znatno manje izražena. Kada su u pitanju Srbija i Hrvatska, može se reći da su ideološki uplivi bili podjednako izraženi kako na nivou transponovanja dominantnih diskursa, tako i kod (re)konstrukcije prošlosti i vizuelizacije rata.

Snazna ideologizovanost hrvatskih filmova verovatno je u određenoj meri bila i posledica vezanosti 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 tranzicione okolnosti, jer je to uslovalo okretanje državi i njenim subvencijama. Sa druge strane, kinematografija u Srbiji je pokazala izvesnu žilavost u politički i ekonomski tubulentnoj poslednjoj dekadi XX veka, čemu je u velikoj meri doprineo i specifičan produkcionni sistem razvijen 1980-tih 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 kraju se može reći da su filmovi na postjugoslovenskom prostoru, kao važan segment same popularne kulture, u većoj ili manjoj meri (prema tome iz koje su države dolazili) bili u saglasnosti sa zvaničnom ideologijom zbog čega se može reći da se sama ideologija u određenoj meri reprodukovala i kroz popularnu kulturu.

VI

IZVORI I LITERATURA

1. Filmografija

- Balkanska pravila* (1997) – r. Darko Bajić
Bogorodica (1999) – r. Neven Hitrec
Bure baruta (1998) – r. Goran Paskaljević
Crni bombarder (1992) – r. Darko Bajić
Crvena prašina (1999) – r. Zrinko Ogresta
Četverored (2000) – r. Jakov Sedlar
Dezserter (1992) – r. Živojimir Pavlović
Gipsy Magic (1997) – Stole Popov
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
Outsider (1997) – r. Andrej Košak
Podzemlje (1995) – r. Emir Kusturica

Pre kiše (Пред дождем, 1994) – r. Milče Mančevski
Rane (1998) – r. Srđan Dragojević
Rat uživo (2000) – r. Darko Bajić
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 leri (V leri, 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

- 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.
- Bakić, Jovo (2011), *Jugoslavija: razaranja 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, I. P. „Filip Višnjić“.
- Baković, Ivana (2008), „(Jugo)nostalgija kroz naočale popularne kulture“, *Филолошки студии*, 2, dostupno na <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol2/2/1.pdf>, posećeno septembra 2013. godine.
- 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.
- Basinger, Jeanine (2006), „War Films“, in B. K. Grant (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film volume 4*, Thompson Gale.
- Becker, Howard (2009), *Svjetovi umjetnosti*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Belančić, Milorad (1989), *Nulta tačka ideologije*, Beograd: IIC SSOS.
- Bendeković, Jadranko (2000), „Privatization in Croatia“, *Ekonomski pregled*, 51 (1-2): 55-90.
- 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, str. 230–271.
- Bjelić, Dušan (2005), „Global Aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990s“, in: I. Anikó (ed.), *East European Cinemas*, New York: Routledge.
- Bogdanović, Bogdan (2008), *Tri ratne knjige*, Novi Sad: Mediteran Publishing.
- 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, str. 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: Clío.
- Čolić, Milutin (1997), *Ćudi našeg filma*, Novi Sad: Prometej; Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Čolović, Ivan (2007), *Bordel ratnika*, Beograd: XX vek.
- 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 (1979), „Ideology, Fiction, Narrative“, *Social Text*, (2): 62–80.
- 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.
- Fisk, Džon (2001), *Popularna kultura*, Beograd: Clío.
- 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=Y13TAkJmztYC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gs_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.
- Gavrić, Tomislav (2012), „Istorijski metod i istorija filma“, *Novi filmograf*, dostupno na <http://www.novifilmograf.com/istorijski-metod-i-istorija-filma/>, posećeno marta 2014.
- 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 društvu 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. (1997), „The Work of Representation“, in S. Hall (ed), *Rerepresentation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications, The Open University, pp. 13-75.
- Hauser, Arnold (1977), *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga.

- Hebdiđ, Dik (1980), *Potkultura: značenje stila*, Beograd: Rad.
- Hejvud, Endru (2005), *Političke ideologije*, Beograd: Službeni glasnik.
- Hejvud, E. (2004), *Politika*, Beograd: Clio.
- 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, Stjuart (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 (2000), „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>).
- Ibrahimović, Nedžad (2008), „Između nacije i kreacije: bosanskohercegovački igrani film 1995 – 2008“, *Sarajevske sveske*, (19-20): 116-164.
- Ilić, Vladimir (2006), *Uporedni metod u sociologiji*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka.
- Ilić, V. (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. (2001), „Balkan Cinema in the 90s: An Overview“, *Afterimage*, dostupno na: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_28/ai_76560786/?tag=content:coll pristupljeno 12. septembra 2011.
- 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.
- Jarvie, Ian (2000), „National Cinema. A theoretical assessment“, in Hjort, Mette and Scott Mackenzie (ed.), *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 nastavljaju)“, 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 interdisciplinarnu postdiplomske studije (ACIPS), Friedrich-Ebert-Stiftung, str. 17-89.
- 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: Čigoja štampa.
- Kloskovska, A. (1985), *Masovna kultura*, Novi Sad: Matica srpska.
- Kolšek, Konrad (2005), *Prvi pucnji u SFRJ (sećanja na početak oružanih sukoba u Sloveniji i Hrvatskoj)*, Beograd: Dan Graf.
- 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 (2000), „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*“, u 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, 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, Mladen, Slobodan Cvejić (2004), „Promene društvene strukture u Srbiji: slučaj blokirane post-socijalističke transformacije“, u: A. Milić (prir), *Društvena transformacija i strategije društvenih grupa: svakodnevnica Srbije na početku trećeg milenijuma*. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta.
- Lazić, M. (2000), „Elite u postsocijalističkoj transformaciji srpskog društva“, u M. Lazić (ur), *Račji hod*, Beograd: „Filip Višnjić“.
- Lazić, M. (1994), „Društveni činioci raspada Jugoslavije“, *Sociološki pregled*, XXVIII (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.
- 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.

- Mekdonald, Dvajt (2008), „Teorija masovne kulture“, u J. Đorđević (ur), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 317–329.
- Mekguigan, Džim (2008), „Putevi kulturnog populizma“, u J. Đorđević (ur), *Studije kulture – zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, str. 347-359.
- Milenković-Tatić, Ljubica (prir) (2001), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1996-2000*, Beograd: Institut za film.
- Milić, Vojin (1993), „Nauka kao predmet savremene srpske istriografije“, *Sociološki pregled*, XXVII (1-4): 89-134.
- Milić, V. (1978), „Sociologija saznanja između istorizma i marksizma“, u K. Manhajm, *Ideologija u 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.
- 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.
- 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.
- Omon, Žak i Mišel Mari (2007), *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio.
- Omon, Žak (2006), *Estetika filma*, Beograd: Clio.
- O'Shea, Brendan (2005), *The Modern Yugoslav Conflict 1991–1995*, London: Frank Cass.

- 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), „Križa 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.
- Perović, Latinka (2000), *Ljudi, događaji i knjige*, Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- 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, Jelena (2006), „Persistence of Traditionalist Value Orientations in Serbia“, *Sociologija*, XLVIII (4): 289-307.
- Pešić, Vesna (1996), „Rat za nacionalne države“, u N. Popov (prir), *Srpska strana rata (trauma i katarza u istorijskom pamćenju)*, Beograd: Republika.
- Prešeren, Marko (2009), „*Tožilska in sodna praksa v Republiki Sloveniji glede kršitev mednarodnega prava oboroženih spopadov leta 1991*“, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede (diplomsko delo).
- 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-Ćiparizović, Dragana (2002), „Religija i svakodnevni život: vezanost 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.
- Radojčić, Mirjana (1998), „Mediji, etika, politika“, *Filozofija i društvo*, (XIV): 63-84.
- Radovic, Milja (2009), *Cinematic Representations of Nationalist-Religious Ideology in Serbian Films during the 1990s*, The University of Edinburgh (PhD Thesis).
- Ramet, Sabrina Petra (1993), „Slovenia's Road to Democracy“, *Europe-Asia Studies*, 45 (5): 869–886.
- 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.
- Roszak, Theodore (1978), *Kontrakultura*, Zagreb: Naprijed.
- Sadiku, Artan (2013), „Tranzicija in extremis: slučaj Makedonije“, *Le Monde diplomatique, hrvatsko izdanje*, studeni, br. 11, dostupno na <http://lemondediplomatique.hr/tranzicija-in-extremis-slucaj-makedonije/>, posećeno oktobra 2014. godine.
- Said, Edvard (2008), *Orijentalizam*, Beograd: XX vek.
- Schnettler, Bernt & Raab, Jürgen (2008), „Interpretative Visual Analysis. Developments, State of the Art and Pending Problems“, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9 (3), dostupno na: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803314>, posećeno januara 2012. godine.
- 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, Entoni (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.
- Stankovič, Peter (2008), „Constructs of Slovenianness in Slovenian Partisan Films“, *Društvena istraživanja* 17 (4-5): 907-926.
- Stojanov, Dragoljub (2000), „Bosna i Hercegovina od 1995: tranzicija i rekonstrukcija privrede“, dostupno na 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.
- Šošić, Ana (2009), *Film i rat u Hrvatskoj*, Zagreb: Zapis, br. 64–65.
- Škrabalo, Ivo (1998), *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- 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.
- Todorova, Marija (1999), *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek.
- Trampuš, Jure (2006), „Ali smo nedolžni?“, *Mladina* (19), 14. maj, dostupno na: <http://www.mladina.si/92583/ali-smo-nedolzni/>, posećeno avgusta 2012. godine.
- 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.
- 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.
- van Dijk, Teun (2001), „Critical Discourse Analysis“, in D. Schiffrin, D. Tannen, and H. E. Hamilton (eds), *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 352-371.
- 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 (2008), *Titostagia*, Ljubljana: Mirovni inštitut.
- 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=1>, posećeno marta 2012. godine.
- Volk, Petar (2001), *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka.
- Vratuša, Vera (2012), *Tranzicija – odakle i kuda?*, Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, Čigoja štampa.
- Vučetić, Radina (2012), *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Zakošek, Nenad (1999), „Legitimizacija rata: politička konsturkcija 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 (2011), *Ideologija filmske slike*, Beograd: Filozofski fakultet.
- Zvijer, N. (2008), „Rani odnos Holivuda prema nemačkom fašizmu“, *Teme*, XXXII (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.
- 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.

BIOGRAFIJA AUTORA

Nemanja Zvijer je rođen 1980. godine u Zrenjaninu. Diplomirao je (2005) i magistrirao (2009) na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Tokom 2008. i 2009. godine boravio je u Nemačkoj kao stipendista na istraživačkom projektu „Kulturne orijentacije i institucionalni poredak u jugoistočnoj Evropi“ u organizaciji Fridrih Šiler univerziteta iz Jene i Nemačke istraživačke fondacije (DFG). Radi kao istraživač saradnik na Institutu za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu i kao saradnik u nastavi na Odeljenju za sociologiju istog fakulteta. Januara 2009. godine održao je gostujuće predavanje na Institutu za slavistiku Humbolt univerziteta u Berlinu. Učestvovao je u nekoliko većih istraživanja, a trenutno je angažovan na projektu *Izazovi nove društvene integracije u Srbiji: koncepti i akteri* (br. 179035), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije. Učesnik je nekoliko naučnih skupova i konferencija kako nacionalnog tako i međunarodnog karaktera. Do sada je objavio jednu monografsku studiju i veći broj članaka i prikaza u stručnim i naučnim časopisima. Bavi se sociologijom kulture i sociologijom vizuelnog, kao i različitim formama ideologizacije i političke instrumentalizacije masovnih medija (posebno filmova).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Немања Звизер

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ИДЕОЛОШКИ САДРЖАЈИ У ИГРАНОЈ ФИЛМСКОЈ
ПРОДУКЦИЈИ НА ПОСТУГОСЛОВЕНСКОМ ПРОСТОРУ

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Немања Звизер

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Немања Звизер

Број уписа _____

Студијски програм СОЦИОЛОГИЈА

Наслов рада НАБОРНИЦИ СТАРНИЦИ У ЦРКНОЈ ФИЛМСКОЈ ПРОДУКЦИЈИ НА ПОСТИЖОМОВЕН-
СКОМ ПРОСТОРУ

Ментор ПРОФ. ДР ЈОКИЋА ТОВАЊВИЋ

Потписани Немања Звизер

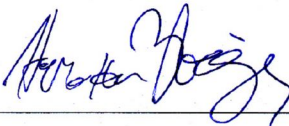
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ИДЕОЛОШКИ САДРЖАЈИ У ИГРАЊУ ФИЛМСКОГ
ПРОДУКЦИЈИ НА ПРОТЈЕОМОВЕНСКОМ ПРОСТОРУ

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

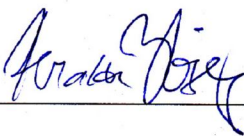
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____



1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.