

АЛЕКСАНДАР ВРАЊЕШ

СРПСКИ РАТНИ ФИЛМ У СВЈЕТЛУ ПОЛИТИЧКЕ ПРОПАГАНДЕ

Развој српског филма у посљедњих стотину година сусретао се са различитим политичким изазовима, који су са мање или више успјеха утицали на доминантни вриједностни оквир домаће кинематографије, на основу чега је српски филм неријетко завршавао као „колатерална штета” културних ратова на овим просторима. Конфликти различитих културних и политичких концепција у нашем друштву, мањег или већег интензитета, могу се пратити кроз призму развоја српског филма. Тако ћемо примјетити да су први кадрови на почетку двадесетог вијека у одређеном смислу одражавали лојалност династији Карађорђевић, да је већина филмова у Другој Југославији била на „линији” новог друштвено-политичког система заснованог на идејама комунизма и самоуправног социјализма, а да су након посљедњег рата настали бројни филмови који нису имали снаге да се дистанцирају од доминантног либералног правца израженог кроз прозападну оријентацију савремених српских синеаста чија егзистенција искључиво зависи од фондова као што су Евроимаж и сл., а на основу чијих препозиција су даље прилагођавали свој израз и умјетничке форме, те на тај начин постали савремени „културни колаборационисти”. Дакле, да перманентни културни рат различитих концепција није само фикција, можемо да препознамо кроз бројне примјере побуне против конформизма у српском филму, углавном преко оних остварења који су изгубили „битку са снажнијим непријатељем” што је често био случај током културне историје СФРЈ. Као примјер и добар екскурс можемо узети ратну драму Миће Поповића *Човек из храсинове шуме*, из 1964. године. Филм говори о четнику Максиму (тумачио га је глумац Мија

Алексић), који се силом прилика заљубљује у младу партизанку. Оно што је културно-политичка елита тог времена највише замјерала редитељу јесте сама могућност да се један квислинг преобрази, односно да добије људске црте заљубивши се у партизанку, и у том заносу добија обресе човјека, а не стереотипне слике звијери, који уз то има и снаге да поштеди живот партизанском војнику. Максим постаје позитиван јунак у очима публике, а његова популарност расте током филма оног тренутка када га партизанка у коју је заљубљен навлачи у засједу гдје га погађају рафали како оног војника којем је поштедио живот, тако и дјевојке у коју је био заљубљен, чиме је у суштини дошло до замјене улога, тј. партизани су у овом случају постали негативци у очима гледалаца. У даљој радњи филма, тешко рањеног Максима погађају и четнички куршуми који му не опраштају његову слабост према партизанки, тако да он, клечећи и на самрти, рукама хвата стабло храста и његове коријене (коријене земље Србије) и тако умире као жртва различитих идеја.¹ Оваква конструкција догађаја из Другог свјетског рата представљала је табу тему за тадашњи доминантни културни систем вриједности. Како Љубојев наглашава, усташтво је у том периоду било назначено као квислиншка идеологија али без помињања геноцида, док је четништво приказивано као отпадништво, насилништво и судар са идеологијом која је заговарала позитивне промјене, односно бољу будућност.² Чолић истиче да доказивати у овом филму хуманизам својих побуда и идеја примјером судбине каква је кољачка – „крајње је неприкладно, апсурдно и монструозно” и закључује да кољач и четник нису банални злочинци, нити то могу бити, а засновати тезу да би они у другим околностима „умјесто каме носили можда логаритамске таблице” просто је немогуће.³ Сличне ставове видимо и из записа са „Састанка филмских радника – комуниста” гдје књижевник и бивши министар културе Милан Ранковић отвара могућа питања гледалаца спорног филма: „Па шта, па зар се њему уопште исплатило да буде хуман? Он је испао будала зато што је био хуман.” И затим додаје да би један просјечан млађи човјек који нема већег животног искуства, последије гледања овог филма могао констатовати: „Баш је био луд, боље да је убио и партизанку и оног партизана, можда би се извукао.” На крају Ранковић закључује да радња филма *Човек из хрastiове*

¹ Милутин Чолић, *Југословенски рајини филм 1–2*, Институт за филм – Вести, Београд – Ужице 1984, 416–417.

² Петар Љубојев, *Европски филм и друштвено насиље: свој минулоз колонијализма*, Матица српска – Уи филм данас, Нови Сад – Београд 1995, 260.

³ М. Чолић, нав. дело, 417.

шуме може да доведе до оваквих закључака и да је проблем у томе да структура радње једног заиста хуманог умјетничког дјела који обрађује ову тему не би смјела да дозволи овакве могућност.⁴ Позитиван однос према главном јунаку или јунацима у ратним филмовима на тему НОБ у бившој СФРЈ био је резервисан само за припаднике партизанске војске. Четнике је било прикладније приказати како кољу припаднике свог народа, затварају их и спаљују у српској православној цркви, него им дати људске особине као што су саосјећање, љубав, брига и сл. Поповићев покушај супротстављања табуу и прихватање овог филма од стране публике у пулској Арени 1964. године изазвали су оштре реакције, од филмских критичара до врха власти. Чолић завршава своју критику овог остварења ставом да „ако држимо до неких својих етичких и људских принципа, филм какав је *Човек из хрстове шуме* не сме бити поновљен” и наставља да се не „може дозволити да се средством једне уметности, макар и несвесно, потеже на те принципе, да медијем филма доводимо у искушење светињу историје...”.⁵ Овакви ставови о слободном умјетничком изражавању путем филма и јесу на неки начин интерес овог рада. Ако посматрамо овај филм Миће Поповића као „жртву” културних ратова у једном периоду наше историје, закључујемо да ово свакако представља храбро дјело овог умјетника, који се издиже изнад доминантног културно-политичког система вриједности у којем се налази и износи пред публику исконско питање хуманости у човјеку. За њега је у првом плану управо човјек, растрган између суровог живота, идеологија, рата, смрти и љубави, да би Поповићева порука била – човјек на крају бира љубав, што је очекивано изазвало позитивне реакције у публици. За тадашњу политичку елиту био је једнак ударац и могућност да се овај филм прикаже у Пули, али и одобравање публике. Тражећи идеолошке и естетске грешке у *Човеку из хрстове шуме*, тадашња врхушка је превидјела ширу поенту филма и у потпуности га осудила, а касније и скинула са репертоара југословенских биоскопа, што се види како у архивској грађи тако и у критикама политичких намјештеника у медијима.

Када се вратимо основној теми рада, кроз овај екскурс пријећујемо да бавити се српским ратним филмом у цјелини из пропагандног угла превазилази обим једног научног рада, што проишљази и из наслова који обухвата велики период од првих филмских пројекција у Београду на крају 19. вијека па до последњих

⁴ Архив Србије и Црне Горе, Лични фонд Вељка Влаховића, II-4-D-13 (К-20), 95.

⁵ М. Чолић, нав. дело, 418.

филмских остварења, на почетку 21. вијека. Основни циљ овог рада јесте да покаже на појединим примјерима, пропагандни потенцијал који носи сваки филм, а посебно они ратне тематике, који су углавном везани за одређене политичко-идеолошке образце актуелне за одређен период, а самим тим постају и средства културних ратова на овим просторима. Широј стручној и академској јавности добро је позната пропагандна позадина партизанских филмова, тако да бављење том тематиком не представља тежиште овог рада. Основна теза која ће бити заступљена у овом тексту има за циљ да покаже да се и савремени српски ратни филмови могу идентификовати као средство политичке пропаганде, и да се однос према аутомији умјетничког стваралаштва није много промијенио од периода бивше Југославије, односно да културни ратови на пољу филма и даље трају у српском друштву. Данас немамо више идеолошке комисије и умјетничке савјете, цензуру и судске процесе забрањивања филмова, али оно што представља сличност између ратних филмова 20. и почетка 21. вијека јесте однос према опште прихваћеним погледима на рат из угла актуелне политике. Осим појединих примјера бунта у српској кинематографији социјалистичког периода, нисмо имали прилике да видимо филмове о антифашистичком карактеру Југословенске војске у отаџбини, филмове о страдањима у логорима Јасеновца или стаљинистичкој фази Комунистичке партије Југославије, као ни о терору над политичким неистомишљеницима непосредно после Другог свјетског рата. С друге стране, данашњи ратни филмови избјегавају теме које нису у складу са либерално-демократском парадигмом или евроантлантском одређеношћу српске политичке елите, а посебно оне теме које се не би уклопиле у западно поимање српске улоге у посљедњим ратовима на територији бивше Југославије. На овој аналогiji заснива се овај рад чији циљ јесте да управо покаже континуитет мијешања политике у филмско стваралаштво, независно од политичког система у којем се Србија налази.

У овом раду прихватили смо дефиницију политичке пропаганде Зорана Славујевића, према којем је овај вид праксе планска и организована активност на обликовању, представљању, ширењу политичких садржаја, на придобијању људи и обезбјеђивању њихове подршке одређеном политичком садржају и њиховим носиоцима.⁶ Под планском активношћу овај аутор подразумева организовано и систематско дјеловање већег броја институција, група

⁶ Зоран Ђ. Славујевић, *Политички маркетинг*, Факултет политичких наука, Београд 2005, 12.

и појединаца на основу унапријед постављеног циља и одабраних средстава. Политички садржаји су идеје, ставови, квалификације појава, догађаја и људи – све оно што омогућује ширење позитивних и негативних осећања према њима и све оно што носи у себи експлицитну или имплицитну политичку поруку. Придобивање људи значи формирање или ширење постојећег позитивног или негативног рационалног и/или емотивно-афективног односа људи према одређеним политичким садржајима и њиховим носиоцима, као и промјену позитивног у негативни, односно негативног у позитивни став. Обезбјеђивање подршке подразумева подстицање одређеног ангажмана људи у прилог или против носилаца одређеног политичког садржаја. Носиоци политичких садржаја јесу политичке партије, државни органи, друге политичке организације и групе, партијски и државни функционери и други појединци који артикулишу различите политичке интересе, врше њихово усклађивање и ангажују се на њиховој реализацији.⁷

Прва филмска представа у Србији одржана је 25. маја 1896. године по старом календару, односно 6. јуна по новом, у дворама код „Златног крста” на Теразијама у Београду. Представници браће Лимијер из Лиона, Андре Кар (André Carré) и Жил Жирен (Jules Girin) приказивали су публици у Београду више од мјесец дана прве Лимијерове филмове као што су: *Улазак воза у сџаницу*, *Рушење зида*, *Рушење њијаца у Марсељу*, *Дечја иџранка*, *Париски булевар* и др.⁸ Током њиховог другог боравка у Београду, марта 1897. године, Андре Кар је снимио прве филмске кадрове у Србији и то: *Полазак Њеџовоџ величансџива краља из двора у Саборну цркву*, *Трамвајска сџаница на Теразијама*, *Калемеџданско шетњање* и *Повраџтак краљев из Софије на железничкој сџаници*. Нажалост, ниједна од ових сторија није сачувана. Током наступајућих година, српска публика се све више интересовала за прве филмове, а Стојан Нанић из Зајечара постаје власник „првог српског кинематографа”.⁹ Најстарији сачувани филм снимљен у Србији дугујемо Енглезима Арнолду Муиру Вилсону (Arnold Muir Wilson), почасном српском конзулу у Шефилду, и његовом сниматељу Френку Мотершоу (Frank Mottershaw). Они су 1904. године снимили крунисање краља Петра I Карађорђевића у Београду, као и неке сцене из Краљева, манастира Жиче и Новог Пазара. Први стални биоскоп у Београду основао је Светозар Боторић у хотелу „Париз” 1910. године, мада постоји вјероватноћа да је овај

⁷ Исто, 12–13.

⁸ Петар Волк, *Српски филм*, Институт за филм, Београд 1996, 253.

⁹ Исто, 254.

биоскоп основан још 1907. године, али да је пуну афирмацију стекао тек касније.¹⁰

До почетка Првог свјетског рата у Краљевини Србији било је око 30 сталних кинематографа, уз које су дјеловали и многи путујући.¹¹ Прва српска продукција везује се такође за име Светозара Боторића, који је 1911. године био продуцент првог српског играног филма под називом *Карађорђе* – историјске драме о вођи Првог српског устанка. Филм је режирао глумац и редитељ Илија Станојевић, познатији под псеудонимом Чича Илија, док су остале улоге тумачили глумци Српског народног позоришта. Важно је примјетити да је од првих снимљених филмских кадрова у Србији, па каснијим развојем српске кинематографије, филм служио у пропагандне сврхе легитимизације монархије и владара. Први играни филм је говорио о оснивачу српске краљевске династије Карађорђевић, која се вратила на српски престо 1903. године, после Мајског преврата којим је срушена краљевска династија Обреновић.

Почетак Првог свјетског рата зауставио је развој српске кинематографије. Ипак, у току рата Врховна команда српске војске основала је 1916. године Филмску секцију на Крфу и у том периоду је снимљено доста филмског материјала са Солунског фронта, борбе за ослобађање Србије и улазак српске војске у Београд, а један дио те грађе сачуван је до данас. У Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, односно у Краљевини Југославији од 1929. године, Београд је био најзначајнији филмски центар. У периоду до Другог свјетског рата снимљени су бројни филмови, почевши од филмских журнала па до документарних филмова. Најзначајнија остварења српске кинематографије тог периода представљају филмови *Са вером у Бога*, Михаила Ал. Поповића из 1932. године и *Прича једног дана*, Макса Калмића из 1941. године.¹²

Од 1941. до 1945. године у Србији, а првенствено у окупираном Београду, било је филмских активности. Из овог периода издвојили бисмо филмски журнал *Нова Србија* аутора Стевана Мишковића и играни филм *Невиности без заштитне* у режији Драгољуба Алексића. Пред ослобођење Београда уништени су многи документи о филмским активностима током окупације, па се многе информације своде на усмена свједочанства. Доласком Црвене армије на територију Србије и побједом комунизма у Југославији

¹⁰ Исто, 257.

¹¹ Дејан Косановић, *Почети кинематографије на тлу Југославије 1896–1918*, Институт за филм – Универзитет уметности, Београд 1985, 117.

¹² Петар Волк, *Историја југословенског филма*, Институт за филм, Београд 1986, 84–86.

завршава се и епоха српског филма од 1896. до 1945. године. Комунисти су почели да стварају нову кинематографију, засновану првенствено на совјетском искуству, тако да од 1945. године почиње нова историја српског филма.

Друштвено-политички односи у бившој Југославији, прије, током и после Другог свјетског рата, имали су директан утицај на културну политику будуће СФРЈ. Комунистичка партија Југославије је још током „Шестојануарске диктатуре” одредила дужности, задатке и обавезе умјетника, које су се огледале у захтјеву да умјетност треба да служи револуционарним циљевима и да буде јадан од облика револуционарне праксе.¹³ Револуција је тражила од умјетности заокрет према идеји естетичког утилитаризма коју је у себи носио социјалистички реализам, тако да је умјетничко стваралаштво сведено на идеологију и пропаганду револуционарних идеја и циљева.¹⁴ Ово ће прећи у ширу примјену после Другог свјетског рата, када ће културна политика Партије бити диктирана у новој држави преко апарата за агитацију и пропаганду, али и умјетничких удружења путем којих је Партија ширила свој утицај на умјетничко стваралаштво у идеолошке сврхе, као и на рад умјетника.

Једна од првих филмских представа комунистичког и ратног садржаја у ратом захваћеној Југославији, одиграла се марта 1944. године у Дрвару. Руски филм *Зоја*, заједно са филмском апаратуром, био је Стаљинов поклон тадашњој врхушки Народноослободилачке борбе. Главна јунакиња овог филма Зоја Космодемјанскаја је трагична хероина из СССР-а, која се жртвује за слободу и на крају гине а да није одала позицију вође, тј. Стаљина. Заробљени становници малог мјеста, ношени примјером ове двадесетогодишње партизанке, пасивним отпором доприносе поразу Нијемаца. Филмом намијењеном пропаганди у вријеме рата наглашена је програмска одређеност за афирмацију основних вриједности жртвовања појединца због општих циљева тада конкретизованих у отпору према њемачком окупатору.¹⁵ Ова трагична и пропагандна прича са руског ратишта оставила је веома јак утисак на тадашњу публику, која се по први пут сусрела са филмом, и многи нису могли ни да појме филм као умјетност, него су у том катарзичном осјећају препознали стварност. Касније, када је дошло до познатог десанта на Дрвар, 25. маја 1944.

¹³ Љубодраг Димић, *Азбичкој култура – Азбичкој фаза културне политике у Србији 1945–1952*, „Рад”, Београд 1988, 33.

¹⁴ Исто, 191.

¹⁵ П. Љубојев, нав дело, 187.

године, Горан Милорадовић објашњава да многи становници, под утицајем Зојиног јунаштва и оданости, нису одали положај тадашњег руководства на челу са Титом, иако су због тога изгубили живот.¹⁶ Ово јуначко дјело, које је првенствено било изазвано јаким утицајем филма, омогућило је да се Тито и његов штаб сигурно повуку и склоне од напада, тако да је дословно филм спасио живот тадашњем врху НОБ-а, што они касније неће заборавити. Љубојевић закључује да је народ тог краја и раније био лојалан Титу и пружао је снажан отпор, али питање је колико би дуго издржао у вријеме десанта на Дрвар, без претходне пропагандне припреме.¹⁷

Након рата нови идеолози су били свјесни да се југословенска кинематографија морала изграђивати од почетка. Баш као што је филм послужио Лењину, а касније и Стаљину, да окупи народе око совјетске идеје, тако је и нова врхушка КПЈ употријебила филмску умјетност да преко ње обнови, реконструише и преобрази друштвене односе у новој Југославији. У том периоду постојао је општи став да је развој филма у новој држави у директном дјелокругу партијске врхушке, блиске стаљинском концепту активистичке улоге филма. Љубојевић је ту издвојио Милована Ђиласа, задуженог за ресор агитације, Александра Ранковића, носиоца полицијске власти, затим „интелектуалца скромнијих теоријских промишљања” Едварда Кардеља и, наравно самог вођу Јосипа Броза, који су групно одлучивали о започетим и реализованим филмовима.¹⁸ Током прве деценије новог режима највише су се снимали филмови на тему НОБ-а. Овај податак не изненађује кад се зна чињеница да је у периоду од 1941. до 1945. вођен и грађански рат, па су комунисти, који су изашли из рата као побједници, имали потребу да објасне новонастало стање и легитимишу своју власт. По ослобођењу Југославије 1945. године снимљен је први совјетско-југословенски филм режисера Абрахама Рома, у продукцији „Мосфилм” и „Државног филмског предузећа” ДФЈ, под називом *Бура над Балканом*, који је по завршетку добио коначан назив *У њанинама Југославије (В ѓорак Југославији)*. Филм се заснива на три основне тезе: да је устанак против сила Осовине подигла КПЈ, да је учешће сељака било пресудно за успјех у рату у Југославији и да је побједа остварена уз помоћ Црвене армије. Југословенски комунисти нису били

¹⁶ Горан Милорадовић, „Стаљинови поклони”, у: *Историја 20. века*, година XX, број 1, Београд 2002, 99.

¹⁷ П. Љубојевић, нав. дело, 186–188.

¹⁸ Исто, 541.

задовољни политичким значењем овог филма, у којем су Црвена армија и Стаљин приказани као најзаслужнији за ослобођење Југославије, а да су Тито и партизани били само асистенти великој Црвеној армији. Свој допринос да се овај филм заборави у широј јавности дао је и раскид односа са Совјетским Савезом послје Резолуције ИБ-а 1948. године, тако да је историја југословенске кинематографије одредила филм *Славица* из 1947. године као први југословенски дугометражни играни филм. Филм је идеализована биографија једне раднице, од њеног учешћа у социјалној борби прије рата, преко укључивања у партизански покрет током рата, до њене погибије у посљедњој бици. Овдје је поновљена патетична прича о жртвовању појединца у интересу колектива (баш као и споменута Зоја). У филму се побједа слави без Стаљинове слике, само са Титовом, чиме је изражена чежња за самосталношћу у односу на СССР, али и покушај да на историјску сцену на прво мјесто изађу Тито и партизани испред Стаљина и Црвене армије. Тај политичко-програмски аспект који *Славица* садржи свакако је главни разлог због којег се тај филм упорно наводио као први, а филм *У њланинама Југославије* радије заборављао.¹⁹

Петар Волк у књизи *Српски филм* објашњава да су од самих почетака нове југословенске кинематографије упечатљиве биле расправе о природи ратног филма. Сматрало се да би сваки филм на тему НОБ-а требало да визуелно створи што ефикаснију и импресивнију представу о величини и значају те борбе као сасвим одређене реалности. Волк наставља да се иза тога крио читав систем, који је практично давао одговоре на све могуће дилеме око структуре филма. Због свог политичког значаја, овај жанр фаворизован је до те мјере да су многи у њему видјели оличење друштвене ангажованости.²⁰ У југословенским ратним филмовима направљен је шаблон „погодног ратног филма” на тему НОБ-а, наметнут од стране политичке врхушке, по којем су се тачно обликовали ликови револуционара, партијских радника, непријатеља, а посебно квислинга. Постојали су нужно добри и лоши, борци и издајници, хероји и зликовци, у чему се примјећује начело поједностављивања слике свијета, карактеристично за политичку пропаганду. Од аутора се очекивало да не залазе у проказане теме, да не обрађују наличје рата, да не траже неке своје истине и не изазивају сумњу у митове који су прерасли у факте и који би морали да имају трајну историјску вјеродостојност.²¹

¹⁹ Г. Милорадовић, нав. дело, 104.

²⁰ П. Волк, *Српски филм*, 114.

²¹ Исто.

Политика је „монументализовала” митове као што је мит о великом вођи, који скоро натприродном енергијом и мудрошћу води народе и народности према слободи, оличен високоморалним и интелектуалним особинама, и у његово стратегијско промишљање, политичко одлучивање и храбро дјеловање није се сумњало. Мит о вођи је југословенски филм наглашено приближио стаљинском концепту филмских тумачења личности наднесених над догађање стварности, да би натприродним моћима усмјеравали „токове историје”.²² Непријатељи су у овим режимским филмовима приказани као монструми, а посебно се придавала пажња осликовању народних издајника, који су углавном оличени у четничком покрету. Петар Љубојев наглашава да ушаштво или други супротстављени идеолошки противници идеје о преврату и утопијском виђењу једнакости нису били истицани у ликовима епизодиста, који би, као у случају четника, назначили сличне елементе насиља и грабежи поред шаблонизованих слика кукавичлука. Изостали су и филмови о концентрационим логорима, посебно о Јасеновцу, у којем су највише страдали Срби. Слика геноцидног обрачуна који је идеолошке сукобе замијенио истребљењем нација, није била присутна у југословенском ратном филму на тему НОБ-а. Обрачун идеологије оивичен је само сликом судара са четништвом као синонимом насиља над носиоцима прогреса.²³

У периоду од 1945. до 1990. године снимљено је преко осам стотина филмова, од чега су најистакнутији ратни спектакли Вељка Булајића, Жике Митровића, Стипе Делића и др. Као веома релевантан филм за овај рад, узећемо ратни спектакл *Ужичка република* Живорада Жике Митровића из 1974. године. Овај филм приказује прве устаничке дане у Србији 1941. године, а категорисан је као историјски спектакл, заснован на званичној историографији тог времена. Пропагандна позадина овог филма је јасно уочљива, ако направимо компарацију са историјским контекстом, заснованог на савременим подацима. Основна теза коју Митровић заступа у овом филму јесте да су партизани покренули устанак против окупатора и формирали слободну зону, док су четници пасивно посматрали њихове активности, да би се најзад приклонили окупаторским снагама и заједно с њима учествовали у слому Ужичке републике. Из данашњег угла посматрања, антифашистички карактер четничке војске у окупираној Србији 1941. године је неупитан. Драгољуб Михаиловић је од самог почетка

²² П. Љубојев, нав. дело, 254.

²³ Исто, 258.

окупације заузео антифашистички став и водио „борбу за слободу како бисмо тог вековног непријатеља нашег народа достојно избацили из Отаџбине”.²⁴ У прилог овоме говори догађај ослобађања Лознице 31. августа 1941. године. У филму четници одбијају да учествују у овом ослободилачком подухвату, остављајући партизане да се сами носе са њемачком војском, да би на крају, по ослобођењу Лознице, четници мирно уходали тражећи прерасподјелу ратног плијена. Овај догађај савремена историја другачије описује: Јадарски четнички покрет под командом потпуковника Веселина Мисите ослободио је Лозницу 31. августа 1941. године. Веома је важна ова компарација зато што је ослобођен први град у окупираној Европи и први пут је један њемачки гарнизон натјеран на предају – заробљено је деведесет и три војника.²⁵ Такође, историја биљежи и сарадњу, односно постојање партизанско-четничке војске која је заједно у септембру ослободила Крупањ, Бању Ковиљачу и Богатић.²⁶ Овај филм занемарује антифашистичку улогу војске Драгољуба Михаиловића, тако да компарација са савременом историографијом показује да ово Митровићево остварење (као и многа друга тог времена) представља средство политичке пропаганде прошлог система. Да би смо потврдили ову тврдњу, осврнућемо се на поједине историјске догађаје који показују улогу четника у првој години окупације Србије.

Акцију ослобођења Краљева од окупатора у октобру 1941. године, водили су војници Драгољуба Михаиловића на челу са Јованом Дероком, заједно са партизанима (на основу претходно постигнутог споразума у селу Слатини). Партизани се половином октобра повлаче из борбе, тако да су се до 1. новембра четници сами борили. Повлачењем партизана четници трпе велике губитке. Борбе се воде до 1. новембра, када четници употребљавају и тенкове, али на крају не успијевају заузети Краљево.²⁷ У току операције на Краљево припремана је партизанска операција на Пожегу. Према ријечима Косте Николића, главни циљ партизанског напада, како је Броз изјавио, била је Пожега – центар Михаиловићевог покрета, гдје је тих новембарских дана требало да стигне прва авио-пошиљка британске помоћи, што је требало спријечити, због разлога престижа, тако и зато што је постојала опасност да четници, пошто се није знао обим помоћи, стекну предност у

²⁴ Архив Војноисторијског института (АВИИ), *Четнички архив*, 7-1-15, 1-1-8, у: К. Николић, *Историја Равногорског покрета 1*, Српска реч, Београд 1999, 62.

²⁵ Исто, 113.

²⁶ Исто, 114.

²⁷ Исто, 135–139.

наоружању.²⁸ Николић даље у тексту истиче да је 1. новембра Михаиловић наредио напад на Краљево, тј. на 342. дивизију (која се спомиње у филму), у исто вријеме када партизани нападају четнике код Пожеге: „Како закључује аустријски историчар Јозеф Рауш, да је Михаиловић заиста наредио напад на главни штаб партизана у Ужицу или га уопште планирао, онда би, извесно, својим трупама забранио да нападају Немце.”²⁹ Коначно, послје слома Ужичке републике Нијемци су покренули „Операцију Михаиловић”, која је отпочела 6. децембра 1941. године. Напад се десио на Равној гори, приликом чега је разбијена четничка команда. Дража Михаиловић бјежи са Равне горе заједно са својим официрима, да би већ 8. децембра његова глава била уцијењена на 200.000 динара. У историји покрета отпора у Европи Михаиловић је био први вођа који је уцијењен. Овај догађај забиљежен је и у Ратном дневнику Врховне команде Вермахта, у белешци од 10. децембра 1941. године: „Завршена је акција чишћења и осигурања западног дела долине Мораве од Михаиловићеве групе. Михаиловић је побегло са малим бројем својих присталица. Заробљен је начелник штаба мајор Мишић, са Штабом. Тиме је разбијена највећа група устаника на подручју Србије...”³⁰ О непостојању колаборације четника и Нијемаца у вријеме Ужичке републике свједочи и заповијест генерала Бадера од 11. децембра, у којој је бираним ријечима похвалио војнике и старјешине 113. и 342. дивизије због „ослобађања Србије од устаничког терора”, наношења непријатељу великих губитака, заузимања „комунистичког центра” у Ужицу, уништења штаба „бунтовника Михаиловића” и ослобађања њемачких заробљеника.³¹ Овај осврт на историјске чињенице неопходан је да бисмо схватили однос историјског контекста и Митровићевог приказивања ратних дешавања, у којима се четници боре заједно са окупатором, пале српске православне цркве, масовно убијају српску нејач, док Драгољуб Михаиловић сједи у штабу њемачке војске.

Филм *Ужичка република*, Живорада Митровића, представља класичан „режимски пропагандни филм” бивше СФРЈ, који је снимљен великим буџетским средствима и који је досљедно приказао почетак устанка из угла побједника. Јасно се изводи закључак да је овај филм имао улогу да приближи публици званичне погледе ЦК СКЈ на овај период, са акцентом на дискредитовању

²⁸ К. Николић, *Историја Равногорског покрета II*, 29.

²⁹ Исто, 31.

³⁰ К. Николић, *I*, 158–159.

³¹ Зборник НОР-а, 12–1, 745, у: К. Николић, *I*, 160.

политичких и војних противника – четника као злочинаца и ко-лаборатора. Петар Љубојев износи мишљење о филму *Ужичка република* наводећи да су се „слике множиле као плод истргнутих страница дневника носилаца идеологије која је остварила свој циљ освајањем власти” и наставља да редитељ није показао знатижељу за избор чињеница које су остале скривене или изван историјских списа, али су још биле присутне у сјећањима становника Ужица и околине.³² Љубојев говори да су у филму изостављене сцене злочина припадника превратничког покрета, преко стаљинистичких чистки (пријеки судови, немилосрдно прогањање неопређијених умјетника, обрачун са једном нестаљинистичком линијом учесника у шпанском грађанском рату, стрељања критичара стаљинизма, међу којима је најпознатији био Ужичанин Живојин Павловић, присни сарадник Милана Горкића), и закључује да је у Митровићевом филму избјегнуто отварање табу тема, иако су такве теме биле незаобилазне. На крају Љубојев закључује да је овај филм остао на нивоу „сликовница из рата блиских апологетици неконфликтне етичке драме и превратничке самољубивости пропагирања пута од могућих и жељених циљева”.³³

Да бисмо у складу са основном тезом овог рада, показали да су савремени српски филмови такође оптерећени политичком пропагандом, овај пут „усклађену” са доминантним западним погледима на ратове у бившој Југославији на крају 20. вијека, осврнућемо се на филм *Турнеја* Горана Марковића. Први детаљи примјећени у филму *Турнеја* односе се на исцртавање „фигуре” ратних Срба из Републике Српске. Ово је истакнуто из разлога што је редитељ направио јасну дистинксију између београдских и прекодринских ратоборних Срба. Прва сцена с којима се гледаоци сусрећу са овим „горим” Србима је када возач Ђура, којег тумачи глумец Славко Штимац, долази по глумце испред београдског Народног позоришта. Ђура, обучен у просту одјећу слуша народну пјесму са текстом „Српкиња је одгојила сина ... да је брани од Турчина” што изазива протест урбаних Срба. Након овог кратког увода који наводи гледаоце са каквим актерима ће јунаци ове приче имати посла, градацијски се ређају слике: српски војник који их зауставља на граници и пита да нема у аутобусу неки Муслиман, простачки се односећи и неуко повезивајући име Џавахарлал (Нехру) са Муслиманима; пуковник Гавро који псује у канцеларији окруженој портретима из старије и новије српске историје; вечера у којој „ждеру” и пију српски војници ЈНА (бивши

³² П. Љубојев, нав. дело, 258.

³³ Исто, 280–281.

комунисти чији надређени неодољиво подсећа на лик генерала Младића) и Бели орлови заједно са глумцима, слушајући просту новокомпоновану српску музику да би се напоследку међусобно потукли. Ситуацију за вечером смирује глумац Жаки (Јосиф Татић) рецитујући „На Липару” Ђуре Јакшића за радикале, односно „Коњух планином” за комунисте. Ова сцена неодољиво подсећа на сличну из филма *Ужичка република* у којој се публика упознавала са четницима. Тада је приказана такође кафана у којој „ждеру” и пију неуредни српски војници, пјевајући „убићемо заклаћемо ко са нама неће” да би се на крају међусобно потукли. Очито је велики утицај на Горана Марковића оставио његов ментор Жика Митровић, али и искуство асистента на снимању овог филма. Најзад, послје мукотрпних припрема, глумци излазе пред српску публику са *Бубом у уху* Жоржа Фејдоа и доживљавају дебакл, јер „прости” гледаоци не могу да одгонетну умјетничку позадину представе. Увидјевши грешку да је Фејдоов текст превише „компликован” за такву „врсту” публике, глумачка трупа се сели на прву линију фронта, да би пред српским борцима одглумили Стеријину трагедију *Смрт Стефана Дечанског*. Прости војници ношени крајњим анималним инстинктима урличу, додају глумици и у потпуности прекидају представу, да би на крају претукли младог београдског глумца. Овим првим сценама јасно је показана индиферентност и несензибилност српских војника према умјетности, стварајући утисак одсуства емпатије на српској страни у тадашњем рату.

У овом аспекту лежи јасно позиционирање аутора и губљење сваке неутралности, а самим тим и „антиратности” филма. Наиме, први сусрет глумаца са Хрватима и касније Муслиманима показује другачију слику. Глумица Соња (Мира Фурлан) рецитује Држићевог *Дунда Мароја* пред хрватском војском, а студенткиња (Јелена Ђокић) Еурипидову *Ифиџенију са Тауриде* пред муслиманским јединицама, чиме и једна и друга, као Андрићева Аска, играју за живот, умјетнички подстичући осјећаје у војницима који их на крају пуштају на слободу. Према томе, умјетничко дјело не изазива емоције само код Срба, док су друга два народа веома умјетнички и емотивно осјетљива, чиме се јасно подвајају добри и лоши момци у овом филму. Марковић до краја остаје суров према ратоборним Србима, док глумце из Београда издваја из контекста и не жели да их поистовјети са овим „злим” Србима (један глумац хистерично узвикује: „Ја нисам Србин, ја сам глумац!” – ова реплика се веома уклапа у концепт „денацификације” српског корпуса који афирмишу поједине невладине организације).

Редитељ Горан Марковић, за разлику од његових хрватских и босанских колега који су у својим филмовима Србе приказивали искључиво у ратном и насилничком шаблону, прелази из димензије стереотипног описивања српских војника као убица на поље умјетности односећи се у колективитету према Србима као безосјећајном ентитету залуђен ратом, тенденциозно исцртавајући контуре етничког корпуса без приказивања слика у којим су и ти исти Срби такође били жртве. Када је редитељ Роман Полански, и сам Јевреј, приказивао најгоре нацистичке злочине над својим народом у филму *Пијанист* из 2002. године, за врхунац филма изабрао је епизоду кад умјетник Шпилман (лик тумачи Адриен Броди) свира Шопенову Баладу у Г-молу (Оп. 23) пред нацистичким официром, којом овај аријевац (иначе симбол смрти у Другом свјетском рату) бива емотивно „погођен” интерпретацијом умјетничког дјела и оставља овог главног јунака у животу. Значи Полански, који је и сам преживео Холокауст (мајка му је умрла у логору Аушвиц, а отац је преживео аустријски логор Маутхаузен), дозвољава да умјетност може бити јача и од ратних злочинаца *par excellence*, истих оних који су умало искоренили његов народ. Овако нешто Марковић не допушта у анализираном филму него свој народ приказује као еквиваленте нацистима, тобож ради свеукупне катарзе и суочавања са прошлошћу. Горан Марковић се снимањем филма *Турнеја*, а подржан од два српска Министарства културе и Фонда за кинематографију при Савјету Европе „Eurimages”, јасно политички позиционирао, што његово остварење, унаточ многобројним свјетским наградама, детерминише као средство политичке пропаганде.

Закључак који бисмо извели из претходно изложеног, јесте да тренутно на српском савременом културолошком плану постоји тенденција хетерогенизације националног корпуса, што кроз константне конфликте културних вриједности оправдава став да у савременом српском друштву имамо перманентни културни рат. Ово илуструју примјери дистанцирања појединих либералних (и евроатлански оријентисаних) елита од нације, подстичући и креирајући умјетничка дјела, али и медијске поруке, у складу са пропагандном сликом о Србима у свијету. Доказ за ову тврдњу најбоље лежи у чињеници да су изостали филмови у српској кинематографији о НАТО агресији, етничком чишћењу српског народа из Хрватске или о убијању Срба у Подрињу, из чега оправдано констатујемо да је српски ратни филм (уз неколико изузетака) и даље „жртва” културних ратова у српском друштву.