

ČASOPIS ZA POVIJEST
ZAPADNE HRVATSKE
WEST CROATIAN
HISTORY JOURNAL

Monografski broj / Special issue:

RAT I SJEĆANJE
WAR AND REMEMBRANCE

**ŠTA JE MUŠKARAC BEZ PUŠKE I PENISA:
DEKONSTRUKCIJA HEROJA U SRPSKIM
FILMOVIMA O PRVOM SVETSKOM RATU**

Dragan BATANČEV
Central European University

UDK: 791.43-24(497.11)"19"
930.1(497.11)"19"
355-055.1(497.11)"1914/1918"

Prethodno priopćenje

Primljeno: 06.10.2013.

Prihvaćeno: 13.12.2013.

Analizom srpskih filmova o Prvom svetskom ratu, Marš na Drinu i Sveti Georgije ubiva aždahu, ovaj rad osvetljava kako su njihovi autori koristili ratna sećanja svojih predaka da bi skretanjem pažnje na gubitak čitavih generacija preispitali diskurs velike ratne pobe. Oba filma polemišu sa imidžom srpskog ratnog heroja neupitne muževnosti, usmerivši se na rascep između individualnog i nacionalnog principa, što na kraju rezultira alternativnim viđenjem rata, suprotstavljenim pisanoj istoriji.

Ključne riječi: Ratni film, (post-)sećanje, heroj, mužkost, Prvi svetski rat, otadžbina, nacionalizam.

Teatar maskulinog post-sećanja

Film kao medij i umetnost odavno ne pretenduje na verno reflektovanje istorijskih događaja – moglo bi se reći još od onog trenutka kada su se pojavili prvi teorijski spisi o odnosu stvarnosti i izuma braće Limijer. Zbog audiovizuelne prirode filmu se u istorijskoj nauci daje uloga sredstva za istraživanje ono malo teritorije koju ne obuhvata pisani tekst. Dok se dokumentarnom filmu prilazi sa radoznalošću istraživača zainteresovanog za mehanizme manipulacije činjenicama kakvi se mogu naći i u voluminoznim knjigama, igrani film se uglavnom posmatra s doziranom skepsom, ne toliko zbog umetničke slobode u tretiranju detalja kao što su kostim ili određeni običaj, već više usled fluidne razmene istorijskog podatka i dramaturške konstrukcije, koja znatno otežava donošenje konačnog zaključka o

nekom istorijskom fenomenu. Drugim rečima, igrani film nam može nešto reći o idejama, emocijama, nekim apstraktnim konceptima vezanim za Robespjera, ali nam ne može prikazati njegov život ili misao onim opsegom koji dostiže pisana reč. Igrani film, dakle, nije i ne može biti totalan: on je uvek manje ili više partikularan.

Čini se da je zbog te partikularnosti igrani film kao stvoren za raznorodne oblike sećanja, budući da je i sećanje partikularna opozicija istoriji.¹ No, ni ovde stvar ne teče glatko pošto se nameće dilema čije sećanje igrani film reprezentuje, odnosno koje socijalne grupe i da li se u ovom kontekstu može govoriti o manifestaciji kolektivnog sećanja utkanog u iskustvo kolektivnog doživljaja filma. Suptilna opservacija Valtera Benjamina da „sećanje nije instrument za istraživanje prošlosti, već teatar u kome se ona odigrava”² trebalo bi da nas naglašavanjem performativnosti i promenljivosti sećanja odvraća od pomisli da film poput bajkovitog ogledala može odraziti prošlost i odjednom začarati sve gledaoce. Razvijajući Benjaminovu metaforu, Džej Vinter naglašava da film, kao i druga pozorišta sećanja, nema jedinstvenu projekciju, te da se zbog toga ne može govoriti o jednom i jedinom nacionalnom sećanju oličenom u filmskom narativu, već samo o sećanju različitih grupa, kako filmskih stvaralaca, tako i gledalaca.³

Za metodološku osnovu istraživanje sprege filma i sećanja iskoristiću koncept *post-sećanja* (*post-memory*) Mariane Hirš:

U mom tumačenju, post-sećanje se od sećanja razlikuje po generacijskoj distanci, a od istorije po dubokoj ličnoj vezi. Post-sećanje je moćan i veoma osoben oblik sećanja upravo zato što je njegova veza sa svojim objektom ili izvorom nije posredovana prisećanjem, već imaginacijskim ulaganjem i kreacijom. ... Post-sećanje odlikuje iskustvo onih koji su odrasli pod dominacijom narativa koji prethode njihovom rođenju, ... čije su odlagane priče potisnute pričama prethodne generacije oblikovane traumatičnim događajima koji se ne mogu razumeti, niti re-kreirati.⁴

U ovom radu biće razmotreno kako su dva srpska filmaša, Živorad Mitrović i Dušan Kovačević, iskoristili sećanje svojih predaka (oca, odnosno

dede), kako bi formirali sopstvenu post-memorijsko stanovište na Prvi svetski rat kao trenutak u kome se nije desila velika pobeda Srbije, već tragedija običnih ljudi koji su se hrabro borili za nedovoljno osmišljen cilj ujedinjenja Jugoslavije, žrtvujući svoje živote, što se iz Mitrovićeve i Kovačevićeve perspektive nameće kao nenadoknativ gubitak. Za razliku od gorenavedenog citata, u kome druga generacija uspostavlja odnos sa traumom prve generacije (sam izraz post-sećanje nastao je u kontekstu iskustva Holokausta), u Kovačevićevom i Mitrovićevom delu događa se drugačiji proces: istorijska pobeda postaje poraz u post-sećanju, ali poraz koji bi trebalo da deluje kao otrežnjujući početak uređenja novog srpskog društva, neopterećenog mitovima.

Kompleksnost produkcije filmskog post-sećanja na Prvi svetski rat u jugo/južnoslovenskom kulturnom prostoru najbolje ilustruju dva filma o Cerskoj bitki, prvoj pobedi saveznika Antante – *Maršna Drinu* (1964.) i *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2009.). Ovi filmovi su u prvom redu zanimljivi zato što su jedini srpski bioskopski filmovi koji se direktno bave Prvim svetskim ratom.⁵ Uzrok te malobrojnosti nije teško uočiti: Drugi svetski rat bio je glavna inspiracija žanru ratnog filma i moćno oruđe glorifikacije, ali i docnijeg osporavanja narodnooslobodilačke borbe, jednog od stubova identiteta Titove Jugoslavije. Istovremeno, kraj Prvog svetskog rata bio je početak stvaranja Kraljevine Jugoslavije, koja je iz ugla ortodoksne historiografije socijalističkog perioda najčešće žigosana kao još jedna kapitalistička tamnica naroda u znaku srpskog hegemonizma. U poslednjih dvadesetak godina srpski ratni filmovi su se fokusirali na raspad druge Jugoslavije kao centralnu društvenu traumu, pa u njima opet nije bilo mesta za Prvi svetski rat, može biti i zato što je doživljavan kao velika civilizacijska i nacionalna pobeda Srba u borbi protiv višestruko nadmoćnijeg neprijatelja, a osećaj ratne pobede je zbog posledica politike Slobodana Miloševića i više nego stran današnjim srpskim filmašima.

Posebna pažnja biće posvećena analizi filmskih narativa i revalorizaciji tipske figure muškarca u ulozi heroja i ratnog pobednika, odnosno njegove rastrojenosti između ideala porodice i života naspram ideala otadžbine i smrti. Koncept maskulnosti kao društvenog konstrukta izveden je iz sledeće distinkcije: „Maskulnost *se odnosi* na muška tela (nekad direktno, nekad simbolički i indirektno), ali nije *određena* muškim telom.”⁶ Pojednostavljeno rečeno, s muškošću se ne rađa – muškost se stiče, i ona se uvek poredi s kategorijama ženstvenosti. Poveznica dvaju srpskih filmova jesu protagonisti koji ispoljavanje muškosti, hrabrosti i heteroseksualnosti shvataju kao dokazivanje pripadnosti srpskoj naciji.

5 Ništa bolja situacija nije ni u drugim bivšim jugoslovenskim republikama: tek 2011. pojavio se prvi hrvatski film o Prvom svjetskom ratu, *Josefu* u režiji Stanislava Tomića. Pošto izlazi iz okvira ovog teksta, neću se detaljnije baviti Tomićevim filmom, ali bih istakao njegov značaj za produbljivanje politike sećanja na Veliki rat, posebno u domenu konstrukcije lika Josipa Broza Tita kao učesnika ovog rata. (O atentatu na Franca Ferdinanda snimljeni su *Sarajevski atentat* (1975.) Veljka Bulajića i *Poslednji valcer u Sarajevu* (1990.) Nikole Stojanovića, ali ovi filmovi pre spadaju u domen istorijskih, nego li klasičnih ratnih filmova.)

6 R.W. CONNELL, *The Men and the Boys*, Berkeley: University of California Press, 2000, 29.

1 Distinkcija pojmova istorije i sećanja izvedena je iz teorijskih razmatranja Pjera Nore: „Povijest je bila sfera kolektiva; sjećanje, sfera individue. Povijest je bila jedna; sjećanje, po definiciji, u množini (jer je, po prirodi, bilo individualno).” Navedeno prema: Boris BUDEN, Želimir ŽILNIK, kuda.org i ostali, *Uvod u prošlost*, Novi Sad: Centar za nove medije, kuda.org, 2013., 27.

2 Jay WINTER, *Remembering War: The Great War Between Historical Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven & London: Yale University Press, 2006, 183.

3 Ibid, 183-200.

4 Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, 22.

Na ovaj način težište rata se sa borbe za teritoriju premešta na borbu za muško telo, a ovakva dekonstrukcija kulta muževnog heroja morala je odjeknuti prilikom pojave filmova, o čemu će više reći biti u delu posvećenom njihovoj recepciji.

Na kraju uvoda ne želim sakriti oskudnost relevantne literature koja se konkretno bavi *Maršom na Drinu* i *Svetim Georgijem*. Ako je u Mitrovićevom slučaju očigledno sistemsko prećutkivanje značaja njegovog opusa usled predrasuda prema ovom tzv. režimskom reditelju, onda bi se za Kovačevićovo delo moglo reći da je snimljeno nedavno, pa se ni kritički sud nije formirao. Stručnih analiza i sinteza o filmu na ovim prostorima je i inače malo, mada tom konstatacijom ne tražim alibi za svoj tekst. Ipak, nadam se da će moja diskursivna analiza biti podsticaj za temeljnije istraživanje odnosa filma i sećanja/istorije na prostoru bivše Jugoslavije.

Zavaravanje tragova

Da bi se stekla preciznija slika o odnosu Titove vlasti prema sedmoj umetnosti, u ovom delu ću ukratko izložiti okolnosti u kojima se razvijala jugoslovenska kinematografija do pojave *Marša na Drinu*, tj. do najvećih uspeha koje su u međunarodnim okvirima postigli jugoslovenski filmaši. U prvim posleratnim godinama filmska proizvodnja obeležena je birokratskom kontrolom koja od zvanično prvog filma nove države, *Slavica* (1947.) Vjekoslava Afrića, podstiče apologetska dela o narodnooslobodilačkoj borbi u Drugom svetskom ratu. Zaokret u odnosu prema filmu nastaje nakon sukoba Tita i Staljina 1948. godine, kada Jugoslavija tražeći oslonac na Zapadu, počinje da uvozi holivudske filmove, dozvoljavajući umerenu amerikanizaciju popularne kulture.⁷ Drugi važan trenutak u odstupanju od sovjetskog socrealizma bio je govor Miroslava Krleže na Trećem kongresu Saveza književnika koji je otvorio vrata većim slobodama u književnoj formi.⁸

Uz ideološko prestrojavanje, značajne su bile i promene u ekonomskoj politici, koje su se u kinematografiji reflektovale dozvolom za osnivanje manjih producenških kuća, tzv. filmskih radnih zajednica koje su bile manje glomazne od republičkih filmskih studija kao što su Avala film i Jadran film. Jedna od prvih manjih producenških kuća bilo je Udruženje filmskih umetnika Srbije (UFUS), nastalo 1950. godine na inicijativu samih filmskih stvaralaca, a ne državnih organa.⁹ Jedan od osnivača UFUS-a, reditelj Jovan Joca Živanović, izjavio je da

je za pojavu manjih producenških kuća od presudne važnosti bio njegov sastanak s Edvardom Kardeljem, kada se Živanović pozvao na tek usvojeni zakon po kome je grupa od deset građana mogla da osnuje preduzeće.¹⁰ Faktički, to su bili počeci samoupravljanja u jugoslovenskoj kinematografiji, koja tokom 1950-ih nije imala onaj uspeh na međunarodnim festivalima, niti gledanost u domaćim bioskopima kao filmovi snimani 1960-ih. Stoga se s pravom može ustvrditi da je državni aparat dozvolio neku vrste privatne inicijative i tržišnog nadmetanja, kako bi se pokazalo koji tip filma je najkomeričalniji; drugim rečima, Titova Jugoslavija tokom 1950-ih nije imala ekonomske resurse koji bi omogućili pojavu megalomanskih projekata poput sovjetskih spektakla u produkciji Mosfilma, ili potonjih partizanskih epopeja Veljka Bulajića. No, sve ove promene ne znače da je sistem kontrole filmske produkcije u potpunosti iščezao, budući da su i u manjim preduzećima osnovani umetnički ili filmski saveti koji su u većini slučajeva revnosno nadgledali proces izrade scenarija, da bi već na ovom, prvom koraku sprečili rađanje subverzivnih ostvarenja.¹¹

Međutim, kako je vreme proticalo, to jest, kako je krajem 1950-ih i početkom 1960-ih rasla ekonomska i spoljnopolička snaga Jugoslavije, tako je i na unutrašnjem planu donekle slabila ideološka stega, pogotovo nakon nagrada na najprestižnijim festivalima kao što su tada bili Kan, Venecija, Berlin, Karlovi Vari. Ovi uspesi nisu došli odjednom, već su laureati poput Aleksandra Petrovića, Dušana Makavejeva, Živojina Pavlovića, Želimira Žilnika krčili put debitantskim ostvarenjima u kojima su se ukrštali raznorodni uticaji: montažni principi Sergeja Ejzenštejna (Makavejev), intimnost ljubavnih priča francuski novi talas (Petrović), erotizam Luisa Bunjuela (Pavlović), itd. Novi film, kako je glasilo naziv nove generacije jugoslovenskih filmskih umetnika, borio se protiv plakatsko-propagandističkog prikaza Drugog svetskog rata kao centralnog državotvornog mita, bilo promicanjem savremenih tema i s njima povezanih problema, bilo otvorenim demistifikacijama slavne prošlosti, kao u Petrovićevom filmu *Tri* (1965.) ili Pavlovićevoj *Zasedi* (1969.). Režim je tolerisao ovu opoziciju na filmu sve dok studentske demonstracije 1968. godine nisu navele Titovu nomenklaturu da krene u žestok obračun s nepodobnim intelektualcima i umetnicima, pa su tako pomenuti umetnici žigosani kao neprijatelji sistema i *crnotalasci*, te primorani da emigriraju i/ili privremeno prekinu karijeru u Jugoslaviji.¹²

dugometražni film, *Ešalon doktora M* (1955.), režirao upravo Živorad Mitrović, kao dotad nevidenu mešavinu žanrova ratnog filma i vesterna.

¹⁰ Ibid, 90-91.

¹¹ O nevoljama koje je s ovakvim vidom cenzure imao jedan od predvodnika Novog filma, docnije preimenovanog u „crni talas“, reditelj i scenarista Živojin Pavlović, pogledati u: Živojin PAVLOVIĆ, Đavolji film: eseji i razgovori, Novi Sad: Prometej, 1996., 205.

¹² U nizu naslova koji se s manje ili više kompetentnosti bave *crnim talasom* izdvojio bih: Bogdan TIRNANIĆ, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2008.; Živojin PAVLOVIĆ, Nebojša PAJKIĆ, *Jahač na lokomotivi*, Beograd: Studentski kulturni centar, 2001.; Aleksandar PETROVIĆ, *Novi film II 1965-1970*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.

⁷ Radina VUČETIĆ, *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.

⁸ Miomir GATALOVIĆ, *Darovana sloboda: Partija i kultura u Srbiji*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2010., 67-68.

⁹ Goran MILORADOVIĆ, „Glas ‘likvidirane generacije’: Autorizovani intervjui s filmskim rediteljem Jovanom Jocom Živanovićem“, *Godišnjak za društvenu istoriju* 2 (2010.), 80. Valja napomenuti da je prvi UFUS-ov

Međutim, reditelj *Marša na Drinu* (1964.), Živorad-Žika Mitrović, nije spadao u *crnotalasovce*; naprotiv, bio je jedan od najproduktivnijih i najpopularnijih jugoslovenskih reditelja, s ukupno 20 dugometražnih naslova, koji na prvi pogled nisu dovodili u pitanje izgradnju posleratnog društva. Pažnju kritike Mitrović je privukao kreiranjem čitavog podžanra pod nazivom *kosovski vestern*, u kome je pomoću vestern ikonografije oživeo sukob kosovsko-metohijskih partizana i saradnika okupatora, balista. I pored nenametljive, ali očigledne privrženosti socijalističkom režimu, očitovane u njegovim ideološki obojenim filmskim kritikama,¹³ zauzimanju visokih funkcija¹⁴ i pozitivnoj karakterizaciji predstavnika vlasti u ratnim filmovima,¹⁵ Mitrović ipak nije uspeo da izbegne političke probleme: njegov najpoznatiji kosovski vestern *Kapetan Leši* (1960.) dobio je dozvolu za prikazivanje u inostranstvu tek nakon izmene određenih dijaloga i naracije. Ulogu cenzora u ovoj aferi odigrala je Savezna komisija za pregled filmova, sačinjena od predstavnika vojnog i policijskog aparata, te poznatih umetnika, poput Oskara Daviča ili Iva Andrića.¹⁶ Dokumenti o cenzuri *Kapetana Lešija*, doskora nepoznati široj javnosti, pokazuju sklonost cenzora ka održavanju stereotipa o Kosovu i Metohiji kao tradicionalno nerazvijenom i nestabilnom području koje ne treba uznemiravati podsećanjem na albanski nacionalizam.¹⁷ Ondašnja publika, međutim, nije registrovala neku posebnu provokaciju, pa je do danas *Kapetan Leši* ostao sinonim nepretenciozne i popularne zabave. Sudbina ovog filma ilustruje kako je Mitrović i bez želje da napada vlast prosto morao izazvati ambivalentne reakcije svaki put kad se bavio šakaljivim istorijskim temama koje je trebalo držati pod tepihom.

Stoga ne čudi da je i *Marš na Drinu* privukao veliku pažnju filmske javnosti: bio je to prvi bioskopski film Titove Jugoslavije na temu Prvog svetskog rata, percipiranog kao uvod u stvaranje Kraljevine Jugoslavije. Do te 1964. godine Drugi svetski rat kao gotovo mitološki trenutak rađanja jugoslovenskog socijalizma postao je glavno ishodište domaćeg ratnog, tj. partizanskog filma,¹⁸ pa je postojala radoznalost (i bojazan) u pogledu pristupa Cerskoj bitki kao velikoj

13 Živorad MITROVIĆ, „Kradljivci bicikala”, *Film br. 1* (1950.), 5; Živorad MITROVIĆ, „Dok bura prode – Asocijacija uz temu sloboda umetničkog stvaranja”, *Film br. 5* (1950.), 6.

14 Mitrović je, između ostalog, bio i predsednik Saveza filmskih radnika Jugoslavije i član Upravnog odbora Fonda za unapređenje kinematografije Srbije, prema: MILORADOVIĆ, „Glas likvidirane generacije”, 84.

15 Veličanje NOB-a u Mitrovićevom opusu najprimetnije je u njegovom spektaklu *Uzička republika* (1974.), rađenom u maniru *Bitke na Neretvi* (1969.) i *Sutjeske* (1973.), i uz obilat podršku vlasti.

16 Goran MILORADOVIĆ, „Lica u tami. Društveni profil filmskih cenzora u Jugoslaviji 1945.-1955.”, *Godišnjak za društvenu istoriju vol. 11, br. 2-3* (2004.), 101-122.

17 Dokazi o cenzuri *Kapetana Lešija* pohranjeni su u beogradskom Arhivu Jugoslavije, u arhivskom fondu Savezne komisije za pregled filmova: fond br. 147., fascikla br. 3, str. 533-537. Ove cenzorske intervencije detaljnije su analizirane u: Dragan BATANČEV, „A Cinematic Battle: Three Yugoslav War Films from the 1960s”, magistarski rad, Central European University, 2012.

18 Ovakvu poziciju partizanskog filma unutar posleratne jugoslovenske kulture potvrđuje dosad najobimnija kritičarska studija ovog žanra: Milutin ČOLIĆ, *Jugoslovenski ratni film – Knj. 1 i 2*, Beograd: Institut za film; Titovo Užice: Vesti, 1984. Treba, ipak, skrenuti pažnju da ovu knjigu valja oprezno koristiti s obzirom na brojne ideološke predrasude i autorove paušalne ocene pojedinih filmova i filmaša.

pobedi srpske vojske.¹⁹

Od optužbi za velikosrpski nacionalizam Mitrović i njegovi saradnici pokušali su se obezbediti pozivanjem na konsultovanje pukovnika Jovana Lukovića, i autentična svedočanstva boraca, između ostalih i Mitrovićevog oca koji je imao primedbe na uglancanost vojnika, da bi se na kraju složio da je čista vojska lepša za gledanje.²⁰ Zanimljivo je da su i Mitrović i Dušan Kovačević preuzeli sećanja autoritativnih muških figura – oca, odnosno dede – promičući u prvi plan porodične tragedije umesto nacionalnih. Jednako je interesantno da su obojica poštovali reč svojih predaka da bi na kraju uzdrnali patrijarhalni svetonazor.

Upitan da u vreme snimanja definiše stil *Marša na Drinu*, Mitrović je lapidarno odgovorio:

Treba sačuvati stilsko jedinstvo ove filmske priče, sačuvati se od nacionalno-pobedničkog patosa i zanosa, jer ma koliko ta pobjeda veličanstveno izgledala u istorijskim ocenama i vojničkim analizama, ona je sasvim drukčija ako se posmatra kroz patnje, napore, krv i smrt vojnika srpskog, običnog i skromnog, a mi o takvima i pravimo film. (...) I zato, umesto bučnih i velikih patriotskih reči – psovka, stisnuti zubi, grč i smrt.²¹

Ovaj odgovor je karakterističan za Mitrovićevu autorsku strategiju zavaravanja tragova; on, naime, prvo uzima osetljivu istorijsku temu koja je kao stvorena za skliznuće u nacionalističku retoriku ili plakatsko razobličavanje iste, ali onda ipak izbegne zamku obe krajnosti. Kada posegne za istorijskim izvorima, reditelj zapravo samo pokušava da odbaci optužbe za proizvoljnost, a u stvari mu je više stalo da ispriča storiju „odozdo”, onu povest malog čoveka koja uvek ostaje između redova istorijskih udžbenika, da bi u završnom obrtu ustvrdio kako pravi tvrd, muški film, mada ni to nije njegov konačni cilj, jer njegovi junaci nisu samo neustrašivi muškarci. U suštini, Mitrović je potkopao nacionalizam tako što je dekonstruisao njegovu podlogu – muškarca željnog dokazivanja muškosti.

19 Nasuprot manje-više srpskohegemonističkim historiografskim (Vladimir ČOROVIĆ, *Istorija Srba*, Beograd: Alnari, 2005., napisana 1941., posthumno objavljena 1989.) i književno-publicističkim tekstovima o srpskom herojstvu u Prvom svjetskom ratu (Stanislav KRAKOV, *Plamen četništva*, Beograd: Hipnos, 1990.; Stanislav KRAKOV, *Život čoveka na Balkanu*, Beograd: Naš dom, 1997.; Stevan J. JAKOVLJEVIĆ, *Srpska trilogija*, Beograd: Geca Kon A.D., 1941.) stoje nijansirani prikaz okupirane Srbije i složenog puta do kraja rata (Andrej MITROVIĆ, *Srbija u Prvom svjetskom ratu*, Beograd: Stubovi kulture, 2004.) i tragično intonirane literarne uspomene (Branislav NUŠIĆ, *Devetstopenaesta*, Beograd: Prosveta, 2006.). Oficijalna historiografija socijalističke Jugoslavije, pak, ponajviše oličena u radovima Branka Petranovića (*Istorija Jugoslavije 1918-1978*, Beograd: Nolit, 1981.), istakla je ulogu srpske buržoazije u nastanku društvenih napetosti Kraljevine SHS.

20 Vladimir CRNJANSKI, „Intervju: Živorad-Žika Mitrović, 18.08.2010”, *Intervju: Živorad-Žika Mitrović (sajt Novi kadrovi)*, <http://novikadrovi.net/razno/3-razno.php> (07.09.2013.)

21 M.N., „Tvrd, muški realizam”, *Politika*, Beograd, 06.06.1964., 28.

Tvrd, muški realizam

Zaplet *Marša na Drinu* vrti se oko odreda srpske vojske koji žuri da se što pre domogne planine Cer na kojoj treba da se odigra prva velika bitka s nadmoćnim Austro-Ugarima. Veći deo filma svojevrstni je road-movie tokom koga se ocrtavaju profili nekoliko vojnika i oficira. U centru pažnje je mladi Veca Hadživuković, potomak bogate beogradske porodice, koji po svaku cenu želi da ode na front pošto je balkanske ratove proveo daleko od prve borbene linije. Veca, protivno volji uticajnog i brižnog oca, odlazi na front i stavlja se pod komandu svog rođaka, kapetana Bata Koleta. Vojnici, mahom seljaci, s podozrenjem gledaju na Vecu kao na potencijalnog dezertera.

Rediteljeva istorijska i žanrovska jeretičnost ogleda se u fokusu priče, koji se sa rekonstrukcije same bitke premešta na maskulinitet protagonista, u prvom redu Vece koji, za početak, nema čak ni muško ime, već ženski nadimak. On je lepo odeven, ugladen, čist, a to su osobine nepoželjne i sumnjive na frontu. Opsednut je dokazivanjem hrabrosti i muževnosti koja u datim okolnostima, usled njegovog životnog i ratničkog neiskustva, vodi u neizbežnu smrt. Veca je potpuni antipod raspojasanom Kursuli, preglasnom brkatom majoru i neustrašivom arhi-Srbini koji se u ratu oseća kao riba u vodi zato što van rata kao poligona za dokazivanje muškosti on suštinski i ne postoji. Zato i ne čudi što Kursula ne poznaje Eros mirnodopskog života: za njega je rat igra velikih dovtljivih dečaka, a jedine žene koje on sreće su „kurave”.

Nimalo slučajno, u ovom filmu nema ženskih likova u kadru i o njima se uglavnom samo pripoveda čime se podvlači važnost njihovog odsustva. Najviše se pominje Narednikova supruga koju on pokušava da izvuče iz ratom zahvaćenog područja. Ona je kćerka pravoslavnog sveštenika i buduća majka četvoro dece, zbog čega Narednik kao ponosni alfa mužjak prima čestitke vojnika, mada je jasno da su i ta deca viđena za neka nova vojevanja, tim pre što Narednik ne problematizuje posledice ratova u srpskoj istoriji. Jedan od glavnih sukoba u filmu je onaj između Narednika i Kockara nakon što potonji napravi neukusnu šalu na račun Narednikove supruge. U veštom dramaturškom manevru Mitrović prvo pušta gledaoca da gleda kako Narednik ignoriše, više i na kraju išamara Kockara (i to na namerno pretencioznoj lokaciji – vojničkom groblju s lepim spomenicima), da bi potom Kockar ispričao Naredniku kako je pre rata imao ženu koja ga je prevarila, ali on i dalje nosi njenu sliku dok se povlači po vašarima i zatvorima. Posle ovog obrta Narednikova čestitost doima se kao isprazni moralistički obrazac bez razumevanja za čoveka koji nije imao sreće da spozna idilu porodičnog života i patriotskog busanja u grudi. Na koncu, vojska i država uvek su u stanju da prevare malog, običnog čoveka pretvorenog u ratnika: Bata Kole uporno odbija da pusti Narednika da izvuče porodicu iz Šapca pod izgovorom da mu je potreban u

jedinici, a na kraju se ispostavi da je Šabac odavno pao u ruke Austrijanaca. Na taj način Naredniku se obijaju o glavu njegove reči: „Vojska ti je sveta stvar, gledaš svoj posao i pogovora nema.”

Imajući u vidu suštinsku otuđenost muških ratnika od žene, porodice i načela života kao takvog, ne iznenađuje saznanje da svi likovi ginu u samoj bitki. Njihove smrti lišene su transcendentnosti: oni jesu heroji na braniku otadžbine, ali su pre svega ljudi koji gube život i nikakva racionalizacija ne pomaže u prevazilaženju tog gubitka, pogotovo kada, kao u slučaju redova Alekse koji gubi i poslednjeg brata iz mnogočlane porodice, nema njihove svesti da bi neki život morao da se sačuva po svaku cenu. Kod Mitrovića nema one šekspirovske zapitanosti nad čovekovom sudbinom, kao na kraju *Hamleta* ili istorijskih tragedija, niti ideje o „spasavanju redova Rajana”, već svaki lik umire iznenada, od zalutalog plotuna ili metka. Za razliku od partizanskih filmova gde smrt protagoniste uvek biva opravdana višim ciljem stvaranja nove države, u *Maršu na Drinu* bitka je dobijena i država stvorena, ali po veoma skupu cenu nestanka čitavih generacija. Zato je poslednji kadar, kada smrtno ranjeni Kursula obgrli drvo i uzvikne: „Drino, j...m ti!” što je inače bila prva psovka u nekom jugoslovenskom filmu, onaj trenutak koji je trebalo da bolno odzvoni u svesti gledalaca, naročito zato što je Kursula malo pre toga ponovio antologijsku naredbu oficirima da ne izgovaraju naredbu: „Napred”, već samo: „Za mnom!” Nije, naime, Kursula opsovao reku, već državu i zemlju zbog koje gine, i to uzalud – Kraljevina SHS se raspala, a raspasće se i Titova Jugoslavija, iako to 1964. niko ne želi da prizna, a Mitrovićev film samo sluti.

Mali i veliki Srbi

Indikatorom hladnog, ali i kontradiktornog kritičarskog prijema *Marša na Drinu* poslužiće tekst beogradskog novinara Dragoslava Adamovića, objavljen nakon premijere na XI Festivalu jugoslovenskog filma u Puli. Adamović, pre svega, odaje priznanje Mitroviću za zanatsku umešnost i sposobnost da „bez lažnih romantičarsko-nacionalnih zanosa da svoju verziju jednog događaja.”²² Kao najveću primedbu kritičar izdvaja protekciju kojom Vecin otac pokušava da odvoji svog sina od odlaska na front:

Ako već u ovoj jubilarnoj, pedesetoj godini nismo napravili film koji bi bar sažeto dao one glavne komponente koje bi autoritativno i verno objasnile šta se to događalo u tim danima kada je materijalno, fizički, udaren temelj ovoj državi, zašto onda pričati smešne pričice? Pozovemo li u pomoć kao mnogo pouzdanije

22 Dragoslav ADAMOVIĆ, „Marš na Drinu”, *Filmska kultura* br. 41-42 (1964.), 72.

svedoke od ovih redova, bilo istoriju, bilo požutele listove toga vremena, bilo literaturu, videćemo da je ta 1914. godina kao suza čista godina, da ni s kakvim Hadžisvetićima ne bi trebalo operisati kad se evocira to vreme kome pečat nisu dali oni već – jedan ogromni opštenarodni entuzijazam. Tako svesne, čiste, najljudskije primere žrtvovanja za jednu ideju, i u tako velikim razmerama, mi nismo nikad imali pre te 1914. godine, i nikad posle, sve do 1941. godine!²³

U gornjoj argumentaciji primetno je pozivanje na dobro poznatu sliku Velikog rata kao trenutka u kome je (brojčano mali) srpski narod izvojevao neverovatne pobeđe i omogućio ujedinjenje južnoslovenskih naroda. Pored kritičarevog ličnog sećanja, kao neprikosnoveni izvori navode se istorija, novine, pa i književnost, dakle, zapisi koji ne ostavljaju mesta bilo kakvoj disonantnosti, a pogotovo ne mogućnosti da je u velikoj i samopožrtvovanoj borbi moglo biti kukavičluka ili korupcije. Iako je *Marš na Drinu* delo fikcije bez pretenzija na istorijsku verodostojnost, filmu se ne dopušta da utiče na društvenim konsenzusom utvrđeno istorijsko sećanje. Istovremeno film nema pravo da svoju temu sagleda iz registra koji nije „autoritativan” i „veran”; drugim rečima, nikakva parodija, apsurd ili groteska, a ponajmanje „smešne priče” ne dolaze u obzir. Ovim insistiranjem na žanrovskoj ortodoksnosti svaki apartni stilski i retorički zahvat unapred se odbacuje kao nepriličan, pa se time jedan tip viđenja prošlosti nameće i u sferi imaginarnog. Propisano kolektivno sećanje, baš kao što i traži Adamović, postaje autoritativno i sveprožimajuće – dugi redovi teksta s uvek istom poentom moraju se s podjednakom snagom utisnuti u glave učenika, kao i u glave umetnika.

Upadljiva je i Adamovićeva opaska da „ni scenaristi, ni režiser, nisu nikako mogli da se oslobode jalovih čaršijskih prepričavanja o ‘delikatnoj temi’ i nisu mogli da ostave iza sebe misao da se nekako isuviše nalaze na ‘čisto srpskom terenu’, pa su praveći sebi oslonac, ili bolje reći odstupnicu, napravili jedan kompromis kojim su više pokazali svoju inferiornost, nego – svest.”²⁴ Pomalo neočekivano za ono doba, kritičar zamera filmašima na manjku srpske nacionalne svesti, što je njima, osetljivim na nacionalističku patetiku, mogao da bude samo kompliment. S druge strane, kritičar je propustio primetiti da Mitroviću i njegovim saradnicima nije ni bio cilj da naprave srpsku epopeju, već priču o običnim ljudima koji ginu zato što moraju da brane kućni prag, a ne velike nacionalne ideale.

S obzirom na mogućnost pogrešne interpretacije filma i nezgodnog iskustva sa cenzurom *Kapetana Lešija*, ne deluje neverovatno da je na Mitrovića i njegovu ekipu hajku vodio Aleksandar Ranković, smatrajući da bi *Marš na Drinu* mogao

zasmetati drugim jugoslovenskim narodima.²⁵ Kao i u slučaju *Lešija*, političari su se pribojavali filma, a gledaoci su ga voleli, pa je dobio nagradu publike na festivalu u Puli, gde su, kako sam autor primećuje, većina gledalaca bili Hrvati koji bi svakako reagovali na nacionalizam da ga je zaista bilo; filmu je ubrzo dodeljena i Oktobarska nagrada.²⁶ Istorijska je ironija podatak da je Ranković, pravi partijski vojnik, kažnjavao „srbovanje” u kulturi, da bi kasnije ideološki stradao zbog koncepcije *integralnog jugoslovenstva*²⁷ u kome su, po njegovim protivnicima, vodeću ulogu hteli imati upravo Srbi pod Rankovićevim rukovodstvom. Iako nema istraživanja o reakcijama različitih generacija gledalaca na *Marš na Drinu*, stiče se utisak da je odsustvo njihovih žestokih emocija, pozitivnih ili negativnih, pokazatelj da je Mitrović pronašao zlatnu sredinu u predstavljanju Prvog svetskog rata, onu koju nijedan politički ekstrem nije mogao zloupotrebiti. Isto se, nažalost, ne može reći za kontekste u koje se film može staviti, kao kada je *Marš na Drinu* emitovan na srpskoj državnoj televiziji veče pred referendum o novoj državnoj himni usred ratova 1990-ih.²⁸ Tom prilikom se ponovo pokazalo da se filmovi mogu koristiti za poigravanje sentimentima protivnim prvobitnim impulsima samih umetnika: Mitrović je filmom depatetizovao imidž srpskog ratnika-heroja, ali nedovoljno prozirno da ga režim Slobodana Miloševića ne iskoristi za nacionalističku mobilizaciju.

Stoglava hidra prošlosti

Istorijski okvir u kome nastaju pozorišna drama *Sveti Georgije ubiva aždahu* 1984. godine, a zatim i istoimeni film 2009., omeđen je pre svega smrću Josipa Broza Tita, koja je u jugoslovenskoj kulturi rezultirala skidanja vela s brojnih tabu tema: Goli otok (drama *Karamazovi*, koju 1984. objavljuje slovenački pisac Dušan Jovanović; *Otac na službenom putu* (1985.), film Emira Kusturice); međunacionalna netrpeljivost (1982. zabranjena je novosadska predstava *Golubnjača* Jovana Radulovića zbog dovođenja u sumnju tekovina NOB-a i socijalističke revolucije;²⁹ pojava filma *Braća po materi* Zdravka Šotre, 1988. godine); gušenje studentskih demonstracija 1968. (zabrana i uništavanje kompletnog tiraža dnevnika Živojina Pavlovića *Ispljuvak pun krvi*, objavljenog 1984.),³⁰ itd. U opštoj klimi državne dezintegracije i ekonomske krize došlo je do

25 Miša GALONJA, „Šta rade: Živojin Žika Mitrović”, *NIN*, Beograd, 12.03.1993., 31. U dosadašnjem istraživanju, osim Mitrovićeve izjave, nisu otkriveni drugi detalji o Rankovićevom napadu na *Marš na Drinu*.

26 CRNJANSKI, „Intervju: Živorad-Žika Mitrović”, <http://novikadrovi.net/razno/3-razno.php>

27 Sabrina P. RAMEY, *Three Yugoslavias: State Building and Legitimation 1918-2005*, Bloomington: Indiana University Press, 2005, 208.

28 GALONJA, „Šta rade: Živojin Žika Mitrović”, 31.

29 Detaljnije o celoj aferi u: Jovan RADULOVIĆ, *Slučaj „Golubnjača”*, Beograd: „Filip Višnjić”, 2008.

30 Živojin PAVLOVIĆ, *Ispljuvak pun krvi*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.

23 Ibid, 73.

24 Ibid, 73.

poplave potisnutih sećanja različitih grupacija: nacionalista, staljinista, disidenata. Prvi svetski rat nije bio u centru pažnje jugoslovenskih umetnika, jer su, a to naročito važi za Srbiju, na dnevnom redu bili uspostavljanje srednjovekovnih mitova kao temelja nacije, uz obavezno razobličavanje dotada vladajućih narativa o Drugom svetskom ratu.

Dramu *Sveti Georgije ubiva aždahu* Dušan Kovačević napisao je po sećanju svoga dede:

To je istinita priča. Nažalost. Da su mobilisali bogalje, i da su ih odveli na Cer, i da su tamo, za kaznu zato što su pravili razna čuda i gluposti, po sistemu rekla-kazala, što je došlo do boraca na Ceru, bogalji bili poslani u prve redove koje je pregazila austrougarska vojska. Broj se kreće negde oko pet stotina. To se krilo. I ja nisam našao ni jedan dokumenat o tome. Nikad. Ali zato imam dedinu priču, snimljenu, i priču još jednog čoveka, i deda i taj čovek su učesnici tog događaja.³¹

Kovačević, dakle, razdvaja pojmove istorije i sećanja, što je posebno zanimljivo ako se ima u vidu da je ovaj pisac pre dramaturgije diplomirao istoriju. Rođen u selu u okolini Šapca, u neposrednoj blizini Cera, pisac je u ranom detinjstvu bio impresioniran pojavom svoga dede, učesnika Cerske bitke, koji je držao pod kontrolom veliku porodicu razapetu između vladajućeg komunizma i poraženog nacionalizma.³² I ovde je na delu figura jakog muškarca, zaštitnika patrijarhata i privida porodične sloge koja se raspada pod naletom modernizacije zbog koje Kovačevićev otac i stričevi napuštajući porodičnu seosku zadrugu odlaze u gradove gde se zapošljavaju u fabrikama i državnoj službi. Dramaturg je ovu društvenu migraciju doživeo kao veliku propast srpskog sela i pobeđu industrijalizacije i urbanizacije zemlje koja po njegovom mišljenju za to nije bila spremna.³³

U Kovačevićevom intimnom i umetničkom svetu njegov deda je nosilac sećanja kao simbola individualne istine, dok su otac i stričevi žrtve pogrešno interpretirane zvanične, kolektivne istorije. Štaviše, u Kovačevićevom opusu od samog početka egzistiraju manje ili više prikrivene istorijske teme kao fon međugeneracijskih sukoba. Tako je, na primer, njegova debitantska drama *Maratonci trče počasni krug* (1972.) o mladiću koji želi da izađe iz porodičnog grobarskog posla, ali se slomi kad mu familija ponudi direktorsko mesto, bila blago

31 Dušan KOVAČEVIĆ, Gojko BOŽOVIĆ, Nenad VELIČKOVIĆ, „Trialog: Vežbanje mozga je najbolja atletska disciplina”, *Sarajevske sveske* 11-12 (2006.), 59.

32 Ibid, 49.

33 Ibid, 49-50.

kamufirana žaoka o titoizmu i izdaji ideala studentske pobune 1968. godine.³⁴ Tokom cele karijere koja ga je uzdigla do statusa savremenog klasika srpske drame, od *Maratonaca* preko *Balkanskog špijuna* do *Života* u tesnim cipelama Kovačević se ponašao kao antipolitičar³⁵ kome pozorište služi za obračun s različitim političkim i istorijskim nedoumicama. Nadgrađujući Aristotelovu razliku između dramskog pesništva i istorije, Kovačević je iskoristio dramaturgiju kao drugu i drugačiju verziju istorije, a fikciju kao okvir u kome uspomene njegovog dede ostvaruju najjači efekat.

Međutim, piščev pogled na istoriju Prvog svetskog rata nije se sukobio samo sa komunističkom istorijom, već i sa nacionalističkim sampoimanjem, i u tome je njegova sličnost s Žikom Mitrovićem. *Georgije* je napisan 1984. (a premijerno izveden u pozorištu 1986.) u trenutku kada u Srbiji bleđi Titov amanet zbog rastućih nemira na Kosovu i Metohiji. Pojavivši se na još jednu godišnjicu Cerske bitke, tekst ipak nije privukao onu pažnju ratobornih nacionalista kakvu će dobiti predstava *Sveti Sava* 1990. godine. *Georgije* se može posmatrati kao neka vrsta ekscesa u Kovačevićevoj dramaturgiji, budući prvom realističkom melodramom u opusu priznatog komediografa. Tokom 27 godina predstava *Ateljea 212* doživela je 191 izvedbu, a njen najznačajniji element bio je neobičan ljubavni trougao, pa tek onda istorijska pozadina. Može biti da je ovakva recepcija drame bila uslovljena i samom prirodom medija - jednu pozorišnu predstavu gledao je mali broj Beograđana, dok su srpsko društvo toga doba efikasnije indoktrinirali filmovi poput *Boja na Kosovu*. Režiju filmske adaptacije *Georgija* najviše je priželjkivao Srđan Dragojević, poznat po kontroverznoj viziji bosanskog rata u *Lepa sela lepo gore*, ali se na zaokruživanje pozamašne finansijske konstrukcije čekalo sve do kraja 2000-ih, kada se i tumačenje srpskog nacionalizma u svetlu nasleđa ratova 1990-ih umnogome promenilo.

„Nama je najlakše da umremo. Samo mrak zamenimo mrakom.”

U ovom potpoglavlju raščlaniću panoramu Prvog svetskog rata u Kovačevićevom scenariju i Dragojevićevoj režiji, čiji je najprimetniji atribut kjaroskuro fotografija mačvanske ravnice u kontrastu s grotesknošću grupe invalida okupljenih u seoskoj kafani. Među njima se izdvaja Gavriilo, koji je izgubio ruku u Prvom balkanskom ratu, pa je zbog toga raskinuo veridbu s Katarinom, otresitom slikarkom poreklom iz varoši. Katarina se udaje za mnogo starijeg udovca Đorđa, seoskog žandara i bivšeg Gavrilovog saborca. Đorđe bezuspešno pokušava da odvrati Katarinu od preljube s Gavrilom, ali ni ona ne zna kuda bi pre – Đorđa

34 Aleksandra KUZMIĆ, „Maratonci trče počasni krug (Koliki je moj deo?)”, *Teatron* 160/161 (2012.): 82; KOVAČEVIĆ, „Trialog”, 53.

35 KOVAČEVIĆ, „Trialog”, 62.

ne voli, a Gavriilo se autodestruktivnošću bori protiv samosažaljenja. Po izbijanju Prvog svetskog rata zdravi seljani bivaju mobilisani i odvedeni na front gde do njih stižu glasine da invalidi u selu napastvuju njihove supruge. Uprkos Đorđevom protivljenju besni vojnici dovode invalide u rov i teraju ih da sa njima krenu u proboj fronta, koji se završava pogibijom svih junaka.

Za razliku od *Marša na Drinu*, u *Georgiju* nema ni traga od srpskog ratnika-heroja, što se najbolje vidi u portretu zdravih seljana: prosti, brutalni (naročito prema ženama), skloni alkoholu, oni su više naličje slike ponositog i čestitog Srbina, nego li njegova stereotipizacija kao balkanskog divljaka. Onoliko veličanu odbranu kućnog praga oni gube i pre odlaska na front, jer nemaju poverenja u svoje porodice; u stvari, zdravi Srbi u *Georgiju* podležu paranoji zato što istorijska slika koja im se plasira ne odgovara njihovom osećanju realnosti: Srbija je sve veća i konačno dobija ratove, ali je Srba sve manje, a bogalja oko njih sve više. U tako izokrenutom svetu glasina je najpouzdanija vest i najubojitije oružje, budući da je, za razliku od viteških vremena kada se ginulo od mača, i onih potonjih kada je ubijao metak, u *Georgijevoj* Srbiji dovoljna samo zlonamerna reč.

Koliko reč može da zaboli najbolje oseća Đorđe Džandar, najistaknutiji predstavnik zdravih. Ostavši rano bez supruge koja mu nije rodila dete, Đorđe je samo zahvaljujući ratnoj sreći izbegao Gavrilovu sudbinu, prevarivši se da bi Katarina mogla da ga zavoli. Đorđev najveći problem je njegova prevelika i nepotrebna dobrota. Premda stariji od Katarine, on je još uvek muškarac u punoj snazi, mada lišen poriva da svoju muškost dokaže time što će se osvetiti Gavrilu. Đorđe se čak moli Bogu da mu ne dopusti da ubije Gavriila i odbija da poručniku Tasiću prizna Gavrilovu vezu s Katarinom, iako je to opštepoznata stvar. Suviše zaljubljen da bi ostavio Katarinu i suviše moralan da bi išta loše učinio njenom ljubavniku, Đorđe gine s Gavrilom u novom ratu da ga sreća ne bi ponovo osudila na život. Njegova patnja simbolički predstavlja nemogućnost opstanka iole uglađenog, stoičkog, normalnog muškarca u mirnodopskoj Srbiji. Onog muškarca koji ne podleže atavizmu i niskim strastima, već uzalud pokušava da pokaže kako moralnost u kući znači više od moralnosti na bojištu.

Ako su moralnost i stoicizam glavne Đorđeve odlike, onda su to u Gavrilovom slučaju cinizam i autodestruktivnost. Izgubivši ruku u balkanskom ratu, Gavriilo u prvi mah odbacuje Katarinu koja ga svojom putenošću i visprenošću podseća na svet normalnih iz koga on odlazi u samoprogonstvo. Sve oko njega obeleženo je prezirom normalnosti, počev od ženidbe seljankom koju tretira kao radnu snagu, preko odabira švercerske profesije, do druženja s bogaljima. Osakaćenost ne utiče na njegovu potenciju, ali mu ni potencija ne služi da zasnuje porodicu, pa Gavrilovo ponašanje kao da poručuje: „Želim da umrem, ali me ne možete ubiti!” Gavriilo donekle podseća na Homera, junaka američkog klasika *Najbolje godine naših života (The Best Years of Our Lives, 1946.)*, koji,

ostavši bez ruku, ne želi da oženi svoju verenicu. Homer time zapravo odbija majčinsku negu i ljubav svoje verenice, dok njegova opterećenost čišćenjem puške aludira na masturbaciju i nesposobnost za seks sa verenicom.³⁶ Za razliku od Homera, Gavriilo se ne plaši seksa, ali se ustručava pred Katarininom nežnošću i brižnošću, koje anuliraju njegovu superiornost. Gavriilo je antipod heroja zato što ga je obogaljio zalutali projektil, a ne protivnik s imenom i prezimenom u časnom viteškom obračunu; njega je posle ratne pobeđe dočekala voljena žena, pored koje prolazi kao da je ona prosjak; kao ratni veteran trebalo je da uživa penziju, ali je odabrao riskantan posao; trebalo je da pomogne otadžbini u novom ratu, ali su njegovu pomoć odbili zato što je „škart”. Ukratko, Gavriilo nije ni heroj, ni muškarac, i u Velikom ratu velika je samo njegova želja da umre kao heroj, u inat naizgled zdravima kao što je Đorđe.

Glavni ženski lik u *Georgiju* nije toliko zaokružen karakter koliko je podskup Gavrilovih i Đorđevih nerealizovanih želja. Crvenokosa, eterična, brza na jeziku, slikarka među seljanima - u filmu iz neke druge zemlje Katarina bi bila *femme fatale*. U srpskom ratnom filmu, dabome, njena lepota je gotovo nebitna, zato što otadžbina odvlači muškarce od nje. Oni su tu samo da bi što pre pobjegli na front i uzdigli se do slave otaca čiji se zaveti nijednoga trenutka u filmu ne pominju. Ni Katarina, kao ni muškarci ne govore zašto mora da se gine iz generacije u generaciju, baš kao da ih neka magnetska sila vuče u smrt, umesto ka ljubavi i životu. Kada puščani dim ispari, Katarini ne preostaje ništa drugo nego da sa Vanetom Siročetom povuče kola kao Brehtova Majka Hrabrost i počne da skuplja leševe nakon bitke koja je bila sve, samo ne veličanstvena.

Ova turobna priča, međutim, ne bi bila potpuna bez Kovačevićevog komponovanja replika koje zvuče kao narodne izreke: „Čemu se može nadati narod kome su obične, svakodnevnne psovke: Sunce, Bog, hleb i majka; Lako mi je biti dobar kad mi ništa drugo ne preostaje; Bolje da umrem, nego da mi se nešto desi; Samo u Srbiji možete doživeti pet godišnjih doba: proleće, leto, jesen, zimu i rat.” Tim stilskim sredstvom pisac referira na srpsku narodnu kulturu, idealizovanu u doba romantizma, koja je itekako doprinela stvaranju kulta srpske nacije i srpskog ratnika. Zbog jezika ginu i sami bogalji kada njihove kafanske tirade protiv vlasti jedan od njih, Krivi Luka, pretvara u detaljno ispisane dojave policiji. Paradoksalno, invalidima, tj. bivšim ratnicima najveći protivnik nije populistička ideologija zbog koje su krenuli u bitke, a da prethodno nisu popravili svoje plotove, niti samopodrazumevajuća primitivnost nekih sunarodnika, već Lukina želja da sačuva smisao svoje žrtve i odbrani državu od njenih razočaranih podanika. Na kraju filma nema više ni heroja, ni rata, ni sećanja, ni pouzdane istorije; ostaju samo Lukin trač i nepouzdana legenda.

36 Robert EBERWEIN, *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in American War Film*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2007, 78-79.

Veliki rat, koji to više nije

U pokušajima javnog osporavanja filma *Sveti Georgije ubiva aždahu* najviše se potencirao njegov enormni budžet (oko 4,5 miliona evra), uz činjenicu da su film podržale vlade Republike Srbije i Republike Srpske kao projekat od nacionalnog značaja.³⁷ Filmski kritičari su zapazili odsustvo pravog spektakla u tako skupom filmu, glumačku teatralnost i stereotipnost protagonista,³⁸ bilo je i evidentnog likovanja zbog neuspeha na bioskopskim blagajnama (svega 120.000 gledalaca),³⁹ da bi najsnažniji napad došao iz redova Srpske napredne stranke, relativno male i opozicione u vreme snimanja filma, a danas najpopularnije stranke u Srbiji. Predstavnik odbora za kulturu ove partije, Radoslav Pavlović, nazvao je film istorijskim falsifikatom koji pretke prikazuje kao duboko nemoralne ljude spremne da pucaju u leđa invalidima.⁴⁰ Pavlović, i sam dramski pisac i scenarista, sigurno dobro poznaje razliku između istorije i dramaturgije, te načina na koji potonja može slobodnije interpretirati istorijske događaje; istini za volju, njegov prigovor se mnogo više odnosi na pomenutu podršku državnih instanci. Ekskluzivnost Kovačevićeve perspektive bi bila podnošljiva da je u pitanju *art-house* projekat s ograničenom ciljnom grupom, ali je iz ugla njegovih protivnika nedopustivo da ga politička elita podrži parama srpskih poreskih obveznika. Nasuprot partizanskim spektaklima koji su išli ruku pod ruku sa zvaničnom istorijom, *Georgije* se oslonio na razornu memoriju običnog čoveka i proizveo presedan u politikama sećanja na rat – film koji su podržale vlasti na obe strane Drine, iako je on prilično oštar prema naciji, tj. film koji je toliko oštar prema naciji da se publika, barem zasad, nije u većoj meri identifikovala s njegovom verzijom rata.

Premda bi se moglo tvrditi da su srpski političari finansirali *Georgija* bez zadnjih namera – pred njima je bio najveći moderni dramski pisac s jednim od najpoznatijih dela praćenim entuzijazmom reditelja u punom stvaralačkom zamahu – i da su autori pristupili filmu kao obračunu s istorijskim i etičkim tabuima, postoje i neki drugi, samo naizgled vanfilmski stavovi koji tvrde suprotno. Filmski istoričar Pavle Levi odbio je da gleda film zato što su scene na

37 Nenad POLIMAC, „I u najskupljem srpskom filmu zvijezda Splićanka“, *I u najskupljem srpskom filmu zvijezda Splićanka – Jutarnji.hr*, <http://www.jutarnji.hr/i-u-najskupljem-srpskom-filmu-zvijezda-spljckanka/232226/> (11.09.2013.)

38 Vladan PETKOVIĆ, „Patetika bez patosa“, *e-novine.com – Patetika bez patosa*, <http://www.e-novine.com/index.php?news=24049> (11.09.2013.); Vladislava VOJNOVIĆ, „Šotra je zakon“, *Popboks – SVETI GEORGIJE UBIVA AŽDAHU – Srđan Dragojević – Šotra je zakon [s2]*, <http://www.popboks.com/article/7230> (11.09.2013.); Dubravka LAKIĆ, „Krupni plan za ratnu dramu“, *Krupni plan za ratnu dramu : Film : Kritika : POLITIKA*, <http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/filmska-kritika/Krupni-plan-za-ratnu-dramu.lt.html> (11.09.2013.)

39 S. STAMENKOVIĆ, „Aždaha od pet miliona €“, *Press Online :: Politika :: Aždaha od pet miliona €*, <http://www.pressonline.rs/info/politika/181617/azdaha-od-pet-miliona-.html> (12.09.2013.)

40 I. ARANĐELOVIĆ, „Kad naprednjaci ubivaju aždahu“, *Kad naprednjaci ubivaju aždahu : Tema dana : POLITIKA*, <http://www.politika.rs/rubrike/tema-dana/Kad-naprednjaci-ubivaju-azdahu.lt.html>, (11.09.2013.)

frontu snimljene u Omarskoj, gde je tokom rata 1992. godine bio formiran logor za ne-srpsko stanovništvo kroz koji je prošlo više hiljada, a život izgubilo više stotina ljudi.⁴¹ Levi se poziva na čin Serža Daneja, koji je odbio da gleda igrani film *Kapo* (1960.) Đila Pontekorva zato što je pročitao kritiku o nedostojanstvenoj estetizaciji smrti u nacističkom konclogoru pomoću vožnje kamere unapred radi isticanja leša na bodljikavoj žici. Po Levijevom mišljenju, u slučaju *Georgija*, „reč je o filmu, tačnije o činu snimanja, koji se ratnim dešavanjima u Omarskoj uopšte ne bavi već ih, upravo suprotno, potire, marginalizuje ili, u najmanju ruku, zaobilazi.“⁴² Odbijanje da se neki film pogleda dakako uzrokuje negativnu reakciju, jer bi Levi u *Georgiju* mogao pronaći kritiku srpskog ratničkog etosa, kao što je s druge strane diskutabilno da li bi snimanje filma u današnjem Vajmaru moglo da se uporedi sa snimanjem u Buhensvaldu, tj. da li se Dragojevića može teretiti zato što je snimao film u blizini Omarske, ali ne i u samom logoru. U svakom slučaju, Levijeva poenta je jasna i uznemirujuća u kontekstu odnosa filma i sećanja: imamo li pravo, kao bioskopski gledaoci i uživaoci, da gledamo film koji se tiče jednog davnog rata, a da se pritom ne sećamo onog tek minulog? Time se makar delimično može odgovoriti na dilemu zašto se u srpskom filmu tako retko sećalo Prvog svetskog rata: prestigla su ga novija krvoprolića.

Istorijske pobeđe i filmski porazi

Srpski ratni filmovi *Marš na Drinu* i *Sveti Georgije ubiva aždahu* svojim oživljavanjem Prvog svetskog rata obesmišljavaju mantru da Srbi gube u miru ono što su dobili u ratu time što pokazuju da Srbi u ratu ništa ne dobijaju, već samo gube ono najvažnije – život. Oba filma odbacuju idealizaciju rata kao trenutka rađanja i jačanja nacije, usmeravajući se ka požrtvovanju pojedinca koji često nije u stanju da racionalizuje svoje postupke. Polazište umetničke kreacije jeste upravo sećanje pojedinaca koje odudara od uvrežene istorijske predstave o Velikom ratu kao poslednjem činu borbe za nacionalno oslobođenje. Ti pojedinci su otac, odnosno deda umetnika koji služe kao inspiracija za preispitivanje predstave o srpskom muškarcu kao borcu bez mane i straha.

U *Maršu na Drinu* glavni junaci pokušavaju da dokažu muškost time što će, kao Veka iz imućne beogradske porodice, pobeći iz udobnosti u ratnu opasnost, ili tako što će se, poput majora Kursule, ponašati kao da ih metak ne može pogoditi. Nijedan vojnik ne sumnja u svrhu novog rata, mada se isto tako nijedan ne upita ni da li je do rata moralo doći po svaku cenu. Odvojenost muškaraca od žena implicira tanatofilsku prirodu ratovanja u kome umnožavanje

41 Pavle LEVI, „Kapo iz Omarske“, *e-novine.com – Kapo iz Omarske*, <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/27796-Kapo-Omarske.html> (11.09.2013.)

42 Ibid, <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/27796-Kapo-Omarske.html>

smrti pothranjuje osećanje dužnosti prema apstraktnoj otadžbini čak i onda kada je prvi motiv odlaska u rat bila odbrana porodice. Reditelj Živorad Mitrović tako demonstrira ispraznost kodeksa koji ne dozvoljava amoralnost, slabost ili manjak nacionalnog osećanja. U konačnici njegov pristup istoriji implicira paradoks o smrti individua u pobedi kolektiva, jer su Mitrovićevi likovi značajniji zbog skromnih dostignuća u miru nego zbog ratnih podviga u ime ideja koje su 50 godina kasnije izgledale prevaziđeno. Zbog osetljivosti trenutka u kome je film snimljen Mitrovićeva evokacija Prvog svetskog rata viđena je na različite načine: Aleksandar Ranković, šef državne bezbednosti, proganjao je Mitrovića učitavajući u njegov film velikosrpski nacionalizam; filmski kritičar D. Adamović zamerao mu je manjak nacionalne svesti i iskrivljavanje istorijskog nasleđa; sami gledaoci su u *Maršu na Drinu* videli dopadljivi ratni spektakl, ne prepuštajući se ideološkoj polarizaciji. Mitrovićevo iskustvo je dokaz složenosti opažanja i sećanja utkanih u čin gledanja i promišljanja filma.

Sveti Georgije ubiva aždahu, po scenariju Dušana Kovačevića baziranom na priči Kovačevićevog dede, uradak je pisca sa diplomom istoričara koji favorizuje sećanja u odnosu na historiografiju socijalističkog Jugoslavije. Kovačević se u ovom delu jednakim žarom bori i protiv nacionalističkog prećutkivanja činjenice da je Srbija u Prvom svetskom ratu izgubila više od polovine muškog radno sposobnog stanovništva, iscrtavajući ljubavni trougao u kome se sukobljavaju ratni invalid Gavriilo i njegov bivši saborac Đorđe za koga se udala Katarina, bivša Gavrilova ljubav. Gavriilo i drugi invalidi u ovom filmu obitavaju na ničijoj zemlji između gubitka muškosti i odanosti idejama nacionalne ekspanzije, nikada podvrgnutim sumnji. Telesni nedostatak zatvara bogalje u zabran nesposobnih za vojevanje, ergo, nesposobnih da se nazovu Srbima, dok Đorđe, pukim slučajem zdrav i čitav, pokušava dokazati da je moguće istovremeno biti srpski patriota i moralan čovek pun ljubavi prema ravnodušnoj Katarini, koja nije kadra da odvrati muškarce od stradanja. Tretiran kao državni projekat, *Georgije* se pokazao prevelikim zalogajem za tradicionalistički opredeljene političare koji su tražili istorijske dokaze za Kovačevićevu priču, liberalne kritičare usredsređene na ratove 1990-ih i publiku zatečenu groteskom i opskurnošću tamo gde im je bio obećan spektakl.

Zagledan u veliko platno, gledalac se ne može odupreti utisku da su Srbi dobili istorijske bitke, a izgubili one na filmu. Kinematografska dramaturgija pokazala se sposobnom da, probijajući politička i historiografska ograničenja, razotkrije cenu pobjeda u Prvom svetskom ratu. Za širenje alternativne slike rata najzaslužniji su metaforični sklop i masovnost filmskog medija koji je individualnom sećanju dao glas, a kolektivu povod za novo promišljanje odavno utvrđenih stavova i predrasuda.

FILMOGRAFIJA

- Bitka na Neretvi* (1969.), režija: Veljko Bulajić
Boj na Kosovu (1989.), r: Zdravko Šotra
Ešalon doktora M (1955.), r: Živorad-Žika Mitrović
Josef (2011.), r: Stanislav Tomić
Kapetan Leši (1960.), r: Živorad-Žika Mitrović
Kapo (1960.), r: Đilo Pontekorvo
Marš na Drinu (1964.), r: Živorad-Žika Mitrović
Najbolje godine naših života (1946.), r: Vilijem Vajler
Otac na službenom putu (1985.), r: Emir Kusturica
Poslednji valcer u Sarajevu (1990.), r: Nikola Stojanović
Sarajevski atentat (1975.), r: Veljko Bulajić
Slavica (1947.), r: Vjekoslav Afrić
Sutjeska (1973.), r: Stipe Delić
Sveti Georgije ubiva aždahu (2009.), r: Srđan Dragojević
Tri (1965.), r: Aleksandar Petrović
Uzička republika (1974.), r: Živorad-Žika Mitrović
Zaseda (1969.), r: Živojin Pavlović

BIBLIOGRAFIJA

- ADAMOVIĆ Dragoslav, „Marš na Drinu”, *Filmska kultura* br. 41-42, 1964.
ARANĐELOVIĆ I., „Kad naprednjaci ubivaju aždahu. Kad naprednjaci ubivaju aždahu”, *Politika*, <http://www.politika.rs/rubrike/tema-dana/Kad-naprednjaci-ubivaju-azdahu.lt.html>
BATANCEV Dragan, „A Cinematic Battle: Three Yugoslav War Films from the 1960s”, magistarski rad, Central European University, 2012.
BUDEN Boris, ŽILNIK Želimir, *kuda.org* i ostali, *Uvod u prošlost*, Novi Sad: Centar za nove medije, *kuda.org*, 2013.
CONNELL R.W., *The Men and the Boys*, Berkeley: University of California Press, 2000.
CRNJANSKI Vladimir, „Intervju: Živorad-Žika Mitrović”, *Novi kadrovi* (web stranica), 18.08.2010, <http://novikadrovi.net/razno/3-razno.php>
ČOLIĆ Milutin, *Jugoslavenski ratni film – Knj. 1 i 2*, Beograd: Institut za film; Titovo Užice: Vesti, 1984.
ĆOROVIĆ Vladimir, *Istorija Srba*, Beograd: Alnari, 2005.
EBERWEIN Robert, *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in American War Film*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2007.
GALONJA Miša, „Šta rade: Živojin Žika Mitrović”, *NIN*, Beograd, 12.03.1993.

GATALOVIĆ Miomir, *Darovana sloboda: Partija i kultura u Srbiji*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2010.

HIRSCH Marianne, *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

JAKOVLJEVIĆ Stevan J., *Srpska trilogija*, Beograd: Geca Kon A.D., 1941.

JOVANOVIĆ Dušan, *Karamazovi*, Beograd: S. Mašić, 1984.

KOVAČEVIĆ Dušan, *Odabrane drame 1-4*, Beograd: Stubovi kulture, 1998.

KOVAČEVIĆ Dušan, BOŽOVIĆ Gojko, VELIČKOVIĆ Nenad, „Trialog: Vežbanje mozga je najbolja atletska disciplina”, *Sarajevske sveske*, 11-12, 2006.

KRAKOV Stanislav, *Plamen četništva*, Beograd: Hipnos, 1990.

KRAKOV Stanislav, *Život čoveka na Balkanu*, Beograd: Naš dom, 1997.

KUZMIĆ Aleksandra, „Maratonci trče počasni krug (Koliki je moj deo?)”, *Teatron*, 160/161 2012.

LAKIĆ Dubravka, „Krupni plan za ratnu dramu”, *Politika Film Kritika*, <http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/filmska-kritika/Krupni-plan-za-ratnu-dramu.lt.html>

LEVI Pavle, „Kapo iz Omarske”, *e-novine.com – Kapo iz Omarske*, <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/27796-Kapo-Omarske.html>

M. N., „Tvrd, muški realizam”, *Politika*, Beograd, 06.06.1964.

MILORADOVIĆ Goran, „Glas ‘likvidirane generacije’: Autorizovani intervju s filmskim rediteljem Jovanom Jocom Živanovićem”, *Godišnjak za društvenu istoriju 2*, 2010,

MILORADOVIĆ Goran, „Lica u tami. Društveni profil filmskih cenzora u Jugoslaviji 1945-1955”, *Godišnjak za društvenu istoriju*, vol. 11, br. 2-3, 2004.

MITROVIĆ Andrej, *Srbija u Prvom svetskom ratu*, Beograd: Stubovi kulture, 2004.

MITROVIĆ Živorad, „Dok bura prođe – Asocijacija uz temu sloboda umetničkog stvaranja”, *Film*, br. 5, 1950.

MITROVIĆ Živorad, „Kradljivci bicikala”, *Film* br. 1, 1950.

NUŠIĆ Branislav, *Devetstopetnaesta*, Beograd: Prosveta, 2006.

PAVLOVIĆ Živojin, *Đavolji film: eseji i razgovori*, Novi Sad: Prometej, 1996.

PAVLOVIĆ Živojin, *Ispljuvak pun krvi*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.

PAVLOVIĆ Živojin, PAJKIĆ Nebojša, *Jahač na lokomotivi*, Beograd: Studentski kulturni centar, 2001.

PETKOVIĆ Vladan, „Patetika bez patosa”, *e-novine.com – Patetika bez patosa*, <http://www.e-novine.com/index.php?news=24049>

PETRANOVIĆ Branko, *Istorija Jugoslavije 1918-1978*, Beograd: Nolit, 1981.

PETROVIĆ Aleksandar, *Novi film II 1965-1970*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.

POLIMAC Nenad, „I u najskupljem srpskom filmu zvijezda Splićanka”, *I u najskupljem srpskom filmu zvijezda Splićanka – Jutarnji.hr*, <http://www.jutarnji.hr/i-u-najskupljem-srpskom-filmu-zvijezda-spljanka/232226/>

RADULOVIĆ Jovan, *Slučaj „Golubnjača”*, Beograd: „Filip Višnjić”, 2008.

RAMET Sabrina P., *Three Yugoslavias: State Building and Legitimation 1918-2005*,

Bloomington: Indiana University Press, 2005.

STAMENKOVIĆ S., „Aždaha od pet miliona €”, *Press Online :: Politika :: Aždaha od pet miliona €*, <http://www.pressonline.rs/info/politika/181617/azdaha-od-pet-miliona-.html>

TIRNANIĆ Bogdan, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2008.

VOJNOVIĆ Vladislava, „Šotra je zakon”, *Popboks – SVETI GEORGIJE UBIVA AŽDAHU – Srđan Dragojević – Šotra je zakon [s2]*, <http://www.popboks.com/article/7230>

VUČETIĆ Radina, *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.

WINTER Jay, *Remembering War: The Great War Between Historical Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven & London: Yale University Press, 2006.

SUMMARY

WHAT IS A MAN WITHOUT RIFLE AND PENIS: DECONSTRUCTION OF THE HERO IN SERBIAN MOVIES ABOUT THE FIRST WORLD WAR

Dragan BATANČEV

War movie genre in Tito's Yugoslavia and its successors gave a small number of films about the First World War in comparison with the corpus of partisan movies that glorified the Second World War as a mythological moment of birth of the new socialist state. A detailed analysis of Serbian war movies *Marš na Drinu* (1964) directed by Živorad-Žika Mitrović and *St. Gerorge Shoots the Dragon* (2009) based on the screenplay by Dušan Kovačević shows in this paper that the artists didn't approach the subject from the revisionist point of view but with the goal to hear the post-memory of a generation which didn't recognize the First World War as a national victory, but as a tragedy in which many people died.

Marš na Drinu, based on memories of the participants of the battle, amongst whom was also the directors father, focuses on a young man who tries to prove his masculinity by going on the front despite the wishes of his powerful and carrying parents. By not diminishing the magnitude of the Serbian soldiers' actions, director Mitrović emphasizes their intimate breakdowns concluding that their death is a irreparable loss regardless if the bloodshed could have been avoided. The key dramatic conflict lays in the stretch between the principle of family and homeland, which is solved by affirming the rights to weakness, amorality, desire to live freely serving the ideology of national liberation. Working during delicate times of redefining the national relations in Tito's Yugoslavia, the makers of this movie were persecuted by the chief of national security Aleksandar Ranković for the alleged great-Serbian nationalism, while some critics held against them the lack of national awareness. On the other hand, the viewers saw a movie spectacle which didnt provoke with any kind of extremism.

St. Gerorge Shoots the Dragon, based on the well-known drama of Dušan Kovačević, inspired by a true story of the writers grandfather about the Serbian war invalids who because of the jealousy of the healthy comrades were pushed on the first line of the deadly battle. The invalids were equally good/bad man, as were the healthy soldiers, and all of them together are the irreconcilable adversaries of the female anti-war principle. In this respect „St. George“ is inseparable from the epoch in which it was filmed, the time of questioning Serbian guilt for the war crimes in the 20th century, and so it is not farfetched to say that both mentioned

films illustrate the thesis about memory that says more about the present then it does about the past.

In the mentioned works the movie uses its metaphorical context and mass media so that it could give voice to individual memory and to the collective a reason for new rethinking of long determined stands and prejudices.