

# j u g o L i n k

pregled postjugoslovenskih istraživanja

---

## УМ(Ј)ЕТНОСТ I ПОЛИТИКА • УМЕТНОСТ И ПОЛИТИКА • УМЕТНОСТ ИN ПОЛИТИКА

---

*\_Gal Kirn // Editorial: (Post-)jugoslovenska barka: od socialističnoga modernizma in avantgardizma do nacional(istič)ne in retroavantgardne umetnosti // \_Ženski Pevski Zbor Kombinat // O pesmi upora // \_Vedrana Madžar // Zapamćena i iznova odigrana. Narodnooslobodilačka borba u filmovima baziranim na istinitim događajima // \_Gjorgje Bozhoviq // Knjige bez granica. Regionalne književne manifestacije i tržišna ideologija // \_Nina Gojić // Država NSK kao umijeće kolektivne emancipacije // \_Irena Šentevska // KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija' // \_Ivo Štefan // Utjecaj globalizacijskih trendova na svakodnevnicu postjugoslavenskih prostora – filmske i medijske reprezentacije // call for papers // pregled novih izdanja // sadržaj //*

---



**// Impresum //**

// Odgovorni urednici: Petar Atanacković // Đorđe Tomić //

**// Glavni urednik za ovaj broj: Gal Kirn //**

// Redakcija: Gal Kirn // Stefan Pavleski // Robert Lučić //

// Online izdanje: <http://jugolink.wordpress.com> //

// Kontakt: [jugolink@googlemail.com](mailto:jugolink@googlemail.com) //

// ISSN: 2193-6293 //

**Berlin 2013**

Prilozi objavljeni u ovom izdanju predstavljaju isključivo stavove autorki i autora.

Adresa: // Đorđe Tomić // Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Geschichtswissenschaften, Lehrstuhl für Südosteuropäische Geschichte // Mohrenstraße 40/41 // D-10117 Berlin //



Sämtliche Inhalte der Online-Zeitschrift *jugoLink.Pregled postjugoslovenskih istraživanja* stehen unter einer [Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/). Beruht auf einem Inhalt unter <http://jugolink.wordpress.com/>.

Časopis *jugoLink. Pregled postjugoslovenskih istraživanja* izlazi uz podršku Katedre za istoriju jugoistočne Evrope Humboldt-Univerziteta u Berlinu prof. dr Hannesa Granditsa.



Die Zeitschrift *jugoLink. Pregled postjugoslovenskih istraživanja* erscheint mit freundlicher Unterstützung des Lehrstuhls für Südosteuropäische Geschichte der Humboldt-Universität zu Berlin von Prof. Dr. Hannes Grandits.



## //editorial//

### **(Post-)jugoslovanska barka: od socialističnega modernizma in avantgardizma do nacional(istič)ne in retroavantgardne umetnosti**

Nova številka časopisa se ne ukvarja ne s teoretskim razmerjem med politiko in umetnostjo ne s konciznejšo teoretizacijo politične umetnosti. V novem JugoLinku je celotna tematika namenjena posvečena različnim manifestacijam, ki kažejo na zgodovinsko vlogo umetnosti v specifikumu prehoda iz jugoslovanske v postjugoslovansko situacijo. Avtorji se tako lotijo zlasti najbolj vidnih političnih in ideoloških učinkov umetniških del s področja književnosti, filma, teatra in konceptualne umetnosti. A namesto enoznačne zgodovine (post)jugoslovanske umetnosti imamo tu opravka z različnimi alternativnimi zgodovinami umetnosti, ki so prvič izključujoče, drugič paralelne, tretjič pa medsebojno stopajo v produktiven dialog. Prispevki se povečini kritično opredelijo do mainstreamovskega razumevanja binarizma med alternativno-disidentsko na eni in državno-nacionalno umetnostjo na drugi strani. Že v času socializma so bila razmerja med umetnostnimi in političnimi praksami veliko bolj kompleksna, in seveda se označevalec »disident« ne znajde najbolje. Disidenstvo nam bo povedalo bolj malo o konkretnih analizah spopadov na umetniški levici, ki pretresajo tako predvojno kot medvojno sceno v stari Jugoslaviji, kasneje leta 1952 pa pride do končnega preloma z državno umetnostjo socialističnega realizma. Tedaj s Krleževim famoznim govorom na Kongresu pisateljev pride do celo nekakšne afirmacije modernizma in večje svobode umetnosti. Naj zgolj dodamo, da se socialistični realizem, četudi je obstajal, ni dobro oprijel oziroma da je se je kazal kot ena od možnih alternativ pretekli meščanski umetnosti. Veliko bolj kompleksno sliko bi dobili, če bi predstavili zgodovinsko sobivanje zelo različnih elementov in tendenc v 50. in 60.letih ter kasneje: od (samoupravnega) realizma, meščanskega poznega modernizma kot tudi avantgardizma v grafiki, skulpturi, arhitekturi, in kasneje teatru, filmu in performansu.

Socialistični modernizem zacveti in postane uradna kulturna politika v 50.letih, ki jo socialistična oblast podpira, meddrugim postane pomembna njegova vloga za reprezentacijo drugačnega odnosa med politiko in umetnostjo v samostojni poti Jugoslavije v socializem. To ni zgolj v funkciji propagande drugačne Jugoslavije, temveč tudi njenih imanentnih samoupravnih protislovij in razmerja med umetnostno produkcijo in državnimi aparati. Če je bilo kakšno področje umetnosti direktno povezano s političnim vrhom in političnim imaginarijem skupne države, je bil to partizanski film. In prispevek Vedrane Madžar je v tem oziru izredno dragocen, saj postavlja pod vprašaj klasično paradigmo, ki čita partizanski film skozi žanrsko analizo ali kot čisti ideologem, mitologijo nekdanje oblasti. Tudi skozi partizanski

film, zlasti pa preko filmov t.i. črnega vala, lahko zapazimo, kje in kako se začne majati dominanca socialističnega modernizma. Raznolik estetski kanon s svojo kvazi utopično-politično dimenzijo se dokočno razgradi v 80.letih, na mesto avantgardizma in kritičnega realizma pride zagovor nacionalističnih meščanskih pozicij na eni in retroavantgarde na drugi strani. Vse seveda v imenu kritike totalitarne oblasti rdeče zvezde! Nič čudnega torej, da postane zgodovina 80.let kasnejša retrospektivna iluzija celotnega povojnega obdobja, skratka zgodovina umetniške disidence. Vsak mediokriteten poet ali literat, ki toči disidentske solze eksistencialnih globočin ali ošvrkne totalitarno sivino vsakdana, se danes slavi kot nacionalni heroj iz svinčenih časov, postane reprezentant nacionalne duše in meščanske svobode, ki je nujna značilnost vsake demokratične in nacionalne skupnosti. No, ravno ta umetniška svoboda je mimogrede nastala v času in pogojih socializma, tako da po vsej zdravi pameti kaže na možnost in ne na totalitarno nemožnost umetniške produkcije in cirkulacije.

S prehodom v 90.leta, ko se izpolnijo stoletne sanje nacionalističnih meščanov in kulturne birokracije, ko se cvetoče države izgrajujejo v krvavih bratomornih vojnah in razrednih spopadih, se zdi, da se razcep znotraj kulture in umetnosti nadaljuje po stari binarni ločnici. Komentatorji se povečini še naprej poslužujejo delitve na *dominantno* nacionalno kulturo, ki zaseda velike nacionalne institucije (gledališče, opera) in je materialno preskrbljena, ter na *alternativno* umetniško produkcijo, ki je tako ekonomsko kot politično marginalizirana. V tej luči sta simptome prehoda vsak po svoje opozorila predvsem dva članka. Gjorgje Bozhoviq s svojo kritično intervencijo poseže v formacijo književnih festivalov v delih bivše Jugoslavije. Binarizem nacionalne in alternativne književnosti Bozhoviq dekonstruira skozi prakse in govore svetih krav, Čosića in Lokotara, ki se na prvo žogo razlikujeta tudi po politični profilu: prvi nacionalističen, drugi kozmopolitsko-liberalen. A namesto te navidezne delitve prispevek odlično pointira na slepo pego binarizma, saj festivali in njihovi reprezentanti nikoli ne govorijo o lastnih pogojih, to je, o tranzicijski logiki ublagovljenja knjižnih festivalov, in specifičnih načinov kako se retorične strategije tržijo. Prispevek Nine Gojić se ukvarja s primerom države NSK, enega najbolj znanih projektov skupin IRWIN in Laibach, in pokaže na prehod avantgardizma v retroavantgardizem. Koncept države postane ob razpadu Jugoslavije in vzponu nove Slovenije temeljni ustanovitveni mit in izredno pomemben vir za nacionalne historične revizionizme, ravno zato se zdi projekt suspenzije trajnosti in postavitve države NSK v temporalno perspektivo izredno radikalno dejanje. Vendarle se zdi tudi, da očitna subverzija in humoristična gesta države NSK lahko zgolj obvisi v zraku. Spomnimo se primerov migrantov iz Afrike, ki so državo NSK vzeli za pravo, in z njihovim pasporti ostali pred vrati trdnjave Evrope. A kakopak umetnost se lahko zateče v svojo oazo avtonomne umetnosti...

Izredno zanimiv v tem respektu je članek Irene Šentevske, ki trasira najpomembnejše premene KPGT Teatra, ki je ostal zavezan avantgardizmu ne glede na politično-ekonomske okoliščine. Šentevska pokaže na ekspresivno moč KPGT v najbolj prekernih časih, kar kaže na

ponovitev geste, ki je tako pomembna ob vsaki umetnosti novega: kako iznajti lastne produkcijske pogoje ne glede na to, kje stoji umetnost, in tudi v tako prekerni situaciji kot je bil nacionalističen in kasneje neoliberalen zasuk v Srbiji? Če ta tekst opisuje predvsem umetniške učinke teatra, pa se prispevek Iva Štefana loteva ideoloških učinkov najbolj poznanih filmskih del v postjugoslovanskem kontekstu. Prispevek zagrabí proces globalizacije skozi prizmo balkanizacije, ki jo definira kot ideološki proces, ki na eni strani prodaja Balkan Evropi in svetu, na drugi pa deluje kot samo-orientalizacija. Fantazmatski ekran, na katerem se sliši cigansko muziko in pije prekomerne količine alkohola ter tragikomičnost naracije se dobro vključi v melos konca jugoslovanske pravljice. Poleg Kusturice je v analizo vzetih še nekaj drugih filmov.

Na samem koncu se moramo dotakniti izredno aktualne tematike, ki priča o sedanjem novem spoju radikalne kritične politike in umetnosti. V času hude ekonomske krize se je situacija v Sloveniji – tisti, ki kot prva izstopi iz Jugoslavije in vstopi v EU – tako zaostila, da je tako opevana zgodba o uspehu in dobrem primeru tranzije dokončno demitologizirana. V tem času torej ne gre zgolj za upad socialnega standarda in konec socialne države, kar kulturno sceno poriva v vedno težjo reprodukcijo osnovnih aktivnosti. Prej gre spet za situacijo, kjer umetniška scena ob odsotnosti reproduktivnih pogojev začenja – kot bi rekel Miklavž Komelj ob partizanski umetnosti – na novo izumljati nove pogoje za nastajanje umetniških praks. V zgodovinskem trenutku konca 2012 in začetka 2013 radikalna umetnost postaja del množičnega gibanja, ki skuša opraviti s celotnim političnim razredom. V tem trenutku postane umetnost ne zgolj umetnost z ideološkimi učinki, temveč soustvarja pogoje za upor in socialno transformacijo. Tudi iz tega razloga se je uredništvo odločilo za objavo pomembne pesmi, *Pesmi Upora*, ki jo pojejo Kombinatke in protestniki. Nekateri jo imenujejo kot himna upora, vsekakor pa je jasno, da je najbolje materializirala vzklik: *beseda je orožje!* Naj dodamo, da pesem postane orožje, ko zajame mase, ko pokaže tako na množično uničenje neoliberalne tranzicije, a hkrati iznajdeva sredstva za množično kreacijo nove skupnosti, skratka prakticira srečanje politike in umetnosti na zelo drugačen način.

*Gal Kirn*

## O pesmi upora

### Ženski Pevski Zbor Kombinatski

*Pesem upora je originalno skladba, ki jo je za nas napisala Ksenija Jus, kantavtorica in članica zbora. Prvič smo jo zapele na Ksenjinem dogodku v Španskih borcih – Svetilniku hrepenenja. Sprva smo jo peele po melodiji, ki sta jo skupaj zaranžirali Mateja Mavri in avtorica, vendar ga od proslave na predvečer obletnice ustanovitve OF/ob dnevu upora proti okupatorju, pojemo v verziji Draga Ivanuše. Pesem je postala himna zbora. Pesem so označili za himno demonstracij, ki se odvijajo proti pokvarjenim političnim elitam in drugim nepravilnostim v Sloveniji.<sup>1</sup>*

#### **Pesem upora**

Med tihim šepetom človeških laži  
kot steber svobode ki v tem žari  
sledimo korakom upora duha  
kljubujemo času sodobnega sveta.

Bitke pogumnih in srčnih ljudi  
za nas niso zgodbe pozabljenih dni  
za njih naj naša pesem živi  
za njih zdaj k soncu mi dvigamo pesti.

Dvignimo glave za vse ki trpe  
podajmo roke vsem ki hrepene  
misli premnogih ki sejejo strah  
spreminjamo v barve vseh človeških ras.

Pesem upora naj širi svoj glas  
sanje milijonov naj vzklijejo v klas  
svoboda je misel posebna kot Kras  
svoboda je ogenj ki greje naš obraz.

Bitke pogumnih in srčnih ljudi  
za nas niso zgodbe pozabljenih dni  
za njih naj naša pesem živi  
za njih zdaj k soncu mi dvigamo pesti.

Dvignimo glave za vse ki trpe  
podajmo roke vsem ki hrepene  
misli premnogih ki sejejo strah  
spreminjamo v barve vseh človeških ras.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vir: <http://kombinatke.si/2012/11/08/pesem-upora/>, zadnji pristop: 06.03.2013.

<sup>2</sup> Tu je še povezava na izvedbo na protest 21.12.2012: <http://www.youtube.com/watch?v=BmK-TiCNVJA/>, zadnji pristop: 06.03.2013.



## Zapamćena i iznova odigrana

### Narodnooslobodilačka borba u filmovima baziranim na istinitim događajima

#### Vedrana Madžar

Ostvarenja oko kojih se izgradila osnova za sva predubjeđenja o filmu koji tematizira Narodnooslobodilačku borbu (tzv. partizanskom filmu), koji se smatraju simbolima ovog prvca jugoslavenske kinematografije zapravo jesu ostvarenja nastala upravo prema istinitim događajima. Ipak, danas se *Kozara* (Veljko Bulajić, 1962), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969), *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973) ili *Užička republika* (Živorad Žika Mitrović, 1976) u povijesnom smislu smatraju relevantnima uglavnom kao predmet analize ideološke indoktrinacije kojom se koristila komunistička propaganda. Navodeći knjigu Pavla Levija *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* kao istinsku suprotnost ovom trendu Nebojša Jovanović primjećuje: “Kao što je inače bio slučaj sa studijama zapadnih autora o filmovima i kinematografijama evropskog Istoka, studije o jugofilmu prvenstveno su bile elementarne hronološke historije jugoslavenske kinematografije. Ne smijemo zaboraviti niti hladnoratovsku optiku koja je nalagala da jugoslavenski film prije svega bude prepoznat kao nešto što dolazi iz jednog totalitarnog režima. Dok je hollywoodski film mogao biti analiziran uz primjenu najrazličitijih teorijskih aparata, analize filmova iz “totalitarnog socijalizma” uglavnom su završavale u procjeni toga je li neki film subverzivan prema vladajućem režimu ili ne. (U prvom bi slučaju, naravno, bio prepoznat i hvaljen kao *high art*, u drugom optužen za propagandu ili prešućen kao nešto posve bezvrijedno.)”<sup>1</sup> Kritika ideološke obojenosti ovih filmova koja bi trebala ukazati na sistematsko falsificiranje prošlosti filmskim izražajnim sredstvima, najčešće je praćena posebnim istjecanjem raznih anegdota, urbanih mitova i kuloarskih priča o odnosu Tita i partije spram njih, atraktivnim uslovima njihovih produkcija, a posebice njihovim budžetima. Partizanski film dakle, danas nije dovoljno samo diskreditirati u smislu povijesne relevantnosti, već ga je potrebno i propisno razvući po blatu poluistina, dezinformacija i loših viceva i tako trajno prikovati za stub srama.

Razlozi za ovakvo što nalaze se u činjenici da je partizanski film daleko više od onoga po čemu njegovi najveći kritičari žele da ga upamtimo. On je vjerojatno i daleko više od onoga po čemu ga pamti većina njegovih obožavatelja.

---

<sup>1</sup> Jovanović, Nebojša (2009): Čitajući Pavla Levija u Sarajevu. Online dostupno na <http://www.republika.co.rs/456-459/25.html>, posljednji pristup 19.02.2013.

Nesumnjivo je da je Narodnooslobodilačka borba (NOB) bila temeljni i svakako najvažniji narativ poslijeratnog jugoslavenskog društva koji se kroz kulturnu i umjetničku djelatnost obnavljao i snažno afirmirao. Nesumnjivo je i da su u ovom procesu upravo filmovi odigrali vrlo važnu ulogu podsjećajući publiku na dramatične okolnosti izgradnje jugoslavenskog socijalističkog društva i akcentirajući bratstvo i jedinstvo svih jugoslavenskih naroda i narodnosti. U određenom smislu, jugoslavenski partizanski film nije ništa novo, u odnosu na ratni film generalno i posebno savezničke filmske produkcije, koje su svaka na svoj način isprva izlagale uzroke i razmjere ideoloških sukoba, potom opravdavale svoje učešće u Drugom svjetskom ratu, po okončanju rata komemorirale, te konačno – eksploatirale ratna dešavanja i teme za potrebe stvaranja uzbudljivog kino repertoara.

Ipak, ono što je specifičnost jugoslavenskog ratnog filma i ono što ga izdvaja od svih ostalih zrelih filmskih produkcija (pored toga što se njegov nastanak i razvoj vezuje isključivo za poslijeratni period) jeste činjenica da je partizanskim filmom jugoslavenska kinematografija ponudila najširi spektar redateljskih postupaka i temu NOB-e predstavila u dugom nizu različitih žanrovskih i podžanrovskih načela – pa čak i kada govorimo o filmovima koji su nastali po, ili su inspirirani istinitim događajima. To partizanski film čini najspecifičnijom strujom jugoslavenske kinematografije.

Njen generalni razvoj, pa time i razvoj partizanskog filma, najčešće se prati u odnosu na produkcione modele, odnosno načine financiranja filmova: administrativni period (1947-1951), razdoblje slobodnih filmskih radnika (1952-1956), producentsku (1957-1962), te konačno – autorsku kinematografiju koja je obuhvatala isprva djelatnost redatelja “Crnog vala”, a potom djelatnost pripadnika tzv. “Češke filmske škole”.<sup>2</sup> Tomislav Šakić međutim navodi da, bez obzira na promjene u produkcijskim modelima, period od 1945 do ranih 1960-ih u poetskom i estetskom smislu treba posmatrati kao jedan jedinstven period koji on naziva “klasičnim razdobljem”, odnosno “razdobljem prevlasti klasičnog fabularnog stila”<sup>3</sup>. Prema Šakiću, promjene u estetskom smislu uslijedile su nakon 1961 kada su se u jugoslavenskoj kinematografiji pojavila prva modernistička ostvarenja kao *Ples v dežju* (Baštjan Hladnik, 1961), *Dvoje* (Aleksandar Saša Petrović, 1961) ili omnibus *Kapi, vode, ratnici* (Marko Babac, Živojin Žika Pavlović, Vojislav Kokan Rakonjac, 1961).<sup>4</sup> Šakić ovdje referira na jugoslavenski film generalno, uzimajući u obzir filmove koji su tematizirali suvremene teme, a ne samo temu NOB-e. Međutim, čak i kada posmatramo isključivo partizanski film sa

---

<sup>2</sup> Pripadnicima “Češke filmske škole” smatraju se redatelji koji su se školovali na čuvenoj češkoj visokoškolskoj ustanovi FAMU kao što su Goran Marković, Srđan Đida Karanović, Rajko Grlić, Emir Kusturica i Lordan Zafranović.

<sup>3</sup> Vidjeti: Šakić, Tomislav (2004). Hrvatski film klasičnoga razdoblja: Ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona. U: Hrvatski filmski ljetopis (38), str. 6–34.

<sup>4</sup> Vidjeti: Šakić, T. (2009): Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog. U: Hrvatski filmski ljetopis (57-58), str. 14–16.

stanovišta dramaturških principa i pristupa temi Drugog svjetskog rata, možemo također uočiti dvije osnovne razvojne faze: prvu (1947-1960) i drugu (1960-1990).

### **Prva faza partizanskog filma (1947-1960)**

Suvremeni pogled na partizanski film opterećen je brojnim predrasudama koje zaklanjaju njegovu punu percepciju. Prema tim preduvjerenjima, on tretira dvije krajnje polarizirane strane – esencijalno idealizirane partizane s jedne, i do paradoksa opake strane okupatore i domaće izdajnike s druge strane. Dalje, prema tom preduvjeranju, tek su predstavnici “Crnog vala” tematizirajući u svojim filmovima NOB-u ponudili nešto kompleksniju sliku rata. Međutim, upravo su filmovi iz prve faze jugoslavenske kinematografije pokazali vrlo visok stupanj persuzivnosti i polemičnosti, te su u domenu prikaza ideoloških i klasnih razlika, političkih sukoba i unutarpartijskih konflikata najzreliji filmovi nastali upravo u ovom periodu. U prvoj fazi partizanskog filma nema mitologiziranih narativa o velikim bitkama, spektakularnim akcijama i vještim diverzijama. Uslovi produkcija ovih filmova kao i ambicije njihovih sadržaja daleko su skromniji od onoga po čemu najveći dio publike pamti partizanski film. Osnovne teme ovih djela tiču se početaka revolucije i posve skromnih zadataka, sa čestim fokusom na unutarnjoj drami pojedinca: suočavanjem sa sopstvenim defetizmom, egzistencijalističkim dilemama, preispitivanjima konformističkih stavova, kao i psihološkim tenzijama u grupi. Dalje, motivacija likova u ovoj prvoj fazi razvoja jugoslavenske produkcije je nešto čemu je posvećena naročita pažnja. Naime, kao da je kulturno pamćenje publike u drugoj fazi razvoja partizanskog filma već do te mjere bilo oblikovano da su se razlozi pridruživanja revoluciji, ili prihvatanja suradnje sa okupatorom uzimali kako kakvo *a priori* znanje, bez potrebe za daljim, „nepotrebnim“ objašnjenjima.

Primjetno je da u prvoj fazi razvoja jugoslavenske kinematografije filmovi rađeni prema istinitim događajima iz Drugog svjetskog rata nisu tako česta pojava, kao što je to slučaj sa drugom fazom. O razlozima za ovakvo što daje se samo spekulirati, i oni bi se mogli kretati u širokom rasponu između osobnih pretenzija redatelja, skromnih administrativno-tehničkih mogućnosti koje je ponudila poslijeratna kinematografija, određene povijesne distance, vremena koje je potrebno za istraživanje i sl. Međutim, ne smijemo zaboraviti da su u to vrijeme kao redatelji bili aktivni upravo ratni veterani, partizani, kao što su Vjekoslav Vjeko Afrić, Vojislav Voja Nanović, Vatoslav Mimica, Žorž Skrigin, Radoš Novaković, Vicko Raspor ili Stole Janković, a koji su svesno ili nesvesno ratna iskustva integrirali u svoja djela.

Voja Nanović (1922-1983) je tokom rata bio ilegalac u Beogradu koji je u određenoj mjeri inspirirao nastanak likova Prleta i Tihog iz kulturnih televizijskih serija *Otpisani* (1974-1975) i *Povratak otpisanih* (1976-1977). On je već 1948 snimio *Besmrtnu mladost*, film posebno blizak povijesnim događajima. Kako Bogdan Zlatić navodi: “Reč je o umetnosti koja ima

ambiciju i cilj da govori potpuno odgovorno iz svog ugla, i na osnovu iskustva samog autora. Do ispovesti i gotovo autobiografski. Takva je *Besmrtna mladost*".<sup>5</sup>. Ovaj film može se smatrati arhetipom *urban guerilla* forme partizanskog filma, koja je kasnije kroz rad redatelja Hajrudina Šibe Krvavca dosegla zenit popularnosti. Priča prati aktivnosti grupe mladih ilegalaca, koji se u Beogradu na samom početku rata pokušavaju domoći oružja i povezati sa partizanima u šumi. *Besmrtna mladost* istina pati od neskladnog ritma, nespretnih mizanscenskih rješenja, poprilično nametljive orkestarske glazbe, deskriptivnih i često sasvim nepotrebnih monologa koji objašnjavaju očiglednu sliku. Jedan od osnovnih problema redatelja neposrednog poslijeratnog razdoblja je bila i tetralna gluma što se očituje i u ovom filmu. Međutim, ključna važnost *Besmrtna mladost* ogleđa se u činjenici da njegov redatelj krajnje ozbiljno tretira temu početka revolucije iako istovremeno ovara puteve žanrovskoj ekspresiji u jugoslavneskoj finematografiji. Vojislav Nanović je jedan od rijetkih redatelja koji se u svojim filmovima dotakao kontroverze vezane za suradnju komunista i monarhista u Drugom svjetskom ratu. Iako ova suradnja u *Besmrtnoj mladosti* ostaje samo na nivou namjere, motivi izdaje monarhista se daleko više nalaze u osobnim, negoli u ideološkom razlozima. Ovom kontroverzom Vojislav Nanović se pozabavio i sedam godina kasnije.

Inspiriran ličnošću, životom i djelom narodog heroja Simele Sime Šolaje (1905-1942), Nanović 1955 snima film *Šolaja*. On ovdje još jednom tretira temu početka otpora, međutim motive za ulazak u borbu ovog puta postavlja dosta zrelije. Dok se u *Besmrtnoj mladosti* početak revolucije uspostavlja kao ideološki izbor mladih ljudi, u *Šolaji* je otpor predstavljen kao nužda. Nanović već na početku filma nedvosmisleno slika ustaški teror u bosanskom selu Šipovu i okolini, usljed koga se Šolaja sa ostalim golorukim seljacima sklonio u šumu. Šolaja je bio nepismeni seljak, šumski radnik i nadničar koga Nanović slika poprilično vjerodostojno, bez posebnih romantiziranja njegove ličnosti. Ne prikazuje ga kao čovjeka ideologije, već kao čovjeka iz naroda koji nije mogao ostati pasivan. On u borbu ulazi bez bilo kakvih ideoloških obilježja na svojoj kapi. U jednoj od scena u prvoj polovini filma jedan komunista kaže drugome sasvim jasno: "Šolaja je juče odbio petokraku, ako želiš da je prišije, moraš prevazići sebe." Šolaja je naime vrlo brzo postao omiljen u narodu kao hrabar borac koji je postigao velike uspjehe u prvim ratnim sukobima, te film dobar dio svoje radnje posvećuje opisivanju nastojanja kako komunista, tako i fašističkih kolaboracionista – četnika, da ga pridobiju za svoju stranu. Šolaja tek u drugoj polovini filma na svoju kapu prišiva petokraku, i to pošto biva suočen sa buržoaskim poštima i ubojstvom jednog partizana. Time on tada jasno deklarira svoju pripadnost, ali i dalje vjeruje u patriotske namjere četničke vojske. Spremajući se da napadne ustraško utvrđenje u Kupresu, obraća se četničkom oficiru za pomoć u ljudstvu, koji potom iznevjerava dato obećanje, ali ne svojom voljom. Nanović ovdje tretira lik

---

<sup>5</sup> Zlatić, Bogdan (1993): Iz istorije srpskog filma: Voja Nanović – poslednji pionir. Beograd: Muzej jugoslovenske kinoteke, str. 138.

mladog četničkog oficira gotovo kao kao džentlmena, koji zaista pokušava održati datu riječ. U partizanskim filmovima likovima četnika nije davano ovako puno prostora, a posebno ne na način na koji je to uradio Nanović. U jednoj sceni četnički oficir objašnjava svojoj ljubavnici razloge zbog kojih odbija napustiti “ovu rupu” i poći sa njom: “Mene vezuju čin i zakletva. Ima tu stvari koje ti ne možeš da shvatiš, pa čak ni ja...”. U kasnijim je filmovima naime, negativnost kolaboracionista – četnika, a posebice ustaša – najčešće bila do te mjere esencijalizirana, da su njihovi likovi tretirani kao kakva zla amorfna masa. Nanović se ovim filmom u nijansama odmakao od pune reprezentacije povijesnih događaja. Naime, Šolaja nije vodio pregovore sa četničkim oficijom, već sa četničkim vojvodom Urošem Drenovićem (1911-1944), koji zasita nije održao dato obećanje, ali ne u borbi za Kupres u kojoj je Šolaja i poginuo, već u borbi za Markonjić-Grad. Takođe, na još par mjesta Vojislav Nanović prilagođava povijesne događaje filmskom načinu pripovijedanja, što se ni u kom slučaju ne može percipirati kako falcificiranje prošlosti, već kao nužna potreba u stvaranju dobrog filmskog narativa, što je Nanović konačno i postigao. Zanimljiva je i još jedna dramaturška intervencija. Naime, Šolaja za života nije bio član Komunističke partije. Članom je proglašen posthumno, a svega nekoliko dana nakon smrti, avgusta, 1942. Film ovo prikazuje nešto drugačije. Bez bilo kakvog birokratskog odugovlačenja Komunistička partija ga u filmu još za života prima u svoje članstvo, ali tek pošto je na nasilan način ušao na njen sastanak (onima koji nisu bili njeni članovi prisustvo je bilo strogo zabranjeno), uz riječi: “Kakva je to Komunistička partija u kojoj nije Simela Šolaja?!” Danas ovu inetrvenciju možemo čitati na razne načine, kao svojevrsnu denuncijaciju ideologije, ili kao njen hvalospjev, ili oboje istovremeno, ali nesumnjivo je da je Nanović ovim ostvarenjem vrlo uspješno oslikao habitus i ličnost Sime Šolaje i atmosferu klasno-ideoloških sukoba između partizana i četnika u borbi za pridobijanje pristalica i boraca na samom početku rata. Primjetno je također da je izvesnim tendencijama, kao što je demonizacija buržoaskog miljea, koju je u *Besmrtnoj mladosti* samo načeo, sada još hrabrije dao oduška kroz lik ljubavnice četničkog oficira i atmosferu kafanskog opijanja u gradu, iniciranom od strane četničkih vođa. Nanović je nesumnjivo donio film koji prevazilazi godinu svog nastanka i djelo dostojno ličnosti o kojoj je stvarano.

Iste godine i Žorž Skrigin (1910-1997), nosilac Partizanske spomenice<sup>6</sup> 1941, na sličan način tretira odluku seljaka da se priključe NOB-i. Film *Njih dvojica* (1955) bavi se dvojicom zavađenih seljaka koji se odbijaju priključiti NOB-i iz fundamentalnog straha za budućnost svojih obitelji. Kasniji ih događaji na to ipak motiviraju, i to, kao i u *Šolaji*, opet nisu ideološki razlozi, već teror okupatora, gdje se ulazak u borbu uspostavlja kao jedina moguća opcija u cilju očuvanja golih života. Scenario ovaog filma potpisao je Stole Janković (1925-1987), još jedan ratni veteran, koji je također bio aktivan i kao filmski redatelj, te aktivista, visoko

---

<sup>6</sup> Partizanska spomenica 1941 je jugoslavensko odglikovanje koje se dodjeljivalo kao znak priznanja za sudjelovanje u NOB-i i odanost Narodno-oslobodilačkom pokretu.

pozicioniran u komunističkoj patriji. Nesumnjivo je da se u filmovima Žorža Skrigina, kao i kod Vojislava Nanovića može prepoznati njegovo partizansko iskustvo, ali na posve drugom nivou, vjerojatno najočiglednijem u njegovom filmu *Koraci kroz magle* (1968). Kroz priču o pokušaju male grupe partizana da se kroz neprijateljski обруч probije do svoje brigade, Skrigin se bavi psihološkim dimenzijama borbe, traumama, strahovima, osjećanjem krivice i psihološkim napetostima. Takođe, slične aspekte i psihološke tenzije grupe u dramatičnoj situaciji tretira i film inspiriran istinitim događajem *Jedini izlaz* (1958) Vicka Raspora (1918-1993) i Aleksandra Saše Petrovića (1929-1994). Diverzantski podvig partizana kada je uništeno veliko skladište benzina Vermahta u Postojnskoj jami, poslužilo je scenaristima Antoniju Isakoviću (1923-2002) i Stjepanu Zaninoviću (1926-1997), te dvojici redatelja samo kao polazna osnova priče, koja se daleko više bavi strahovima i napetošću uzrokovanim nepovjerenjem prema novom komandiru, i oko koje se konačno gradi centralni konflikt dramske radnje. Nesumnjivo je da je Vicko Raspor u film donio dosta sopstvenog iskustva jer je i sam, tokom rata bio ilegalac u Zagrebu i sekretar sveučilišne organizacije Saveza komunista omladine Jugoslavije (SKOJ), koji je planirao i učestvovao u brojnim diverzijama. Ipak, njegov suradnik na ovom filmu smatrao je *Jedini izlaz* neuspjehom: „Armija nam je dala sredstva za taj film. Nekakav, hajde da kažemo, edukativan film. Film kakav bi napravili gimnazisti, za osnovce. Bio je to Vickov i moj debakl.“<sup>7</sup> I zaista, poredeći ga sa opusom Petrovića, *Jedini izlaz* je film daleko slabijih umjetničkih dometa, no čini se da je Petrović ovdje ipak prestrog prema sebi i Rasporu. S druge strane, nesumnjivo je da ovaj, kao i svaki drugi film, u sebi nosi tu edukativnu funkciju, kao što nosi informativnu ili propagandnu (što je na kraju krajeva osobenost filmskog medija), no mora se primijetiti da je ovaj film je ipak imao neke druge tendencije koje bi se više kretale u pravcu svojevrsne estetizacije Narodno-oslobodilačke borbe. Takođe, kada govorimo o filmovima koji se bave psihološkim dimenzijama NOB-e, važno je pomenuti još jednog redatelja i ratnog veterana Radoša Novakovića (1915-1979). Njegovi filmovi kao što su *Daleko je sunce* (1953) ili *Vetar je stao pred zoru* (1959) donose egzistencijalističke dileme i postavljaju etička pitanja u političkoj borbi. *Daleko je sunce*, snimljenog po romanu nekadašnjeg komunista i partizana Dobrice Ćosića (1921-\*) danas možemo smatrati arhetipom kasnijih dekonstruiranja mitoloških narativa o partizanskoj borbi u filmovima redatelja „Crnog vala“.

Radoša Novakovića zaokupljala je i tema zarobljenništva, te je u okviru nje snimio i dva značajna filma prema istinitim događajima: *Krvavi put* (1955) i *Bekstva* (1968). *Krvavi put*, koji je korežirao sa norveškim redateljem Kåre Bergstrømom (1911-1976), zapravo je jedna od prvih jugoslavenskih koprodukcija, te jedina između Norveške i poslijeratne Jugoslavije.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Intervju sa Aleksandrom Sašom Petrovićem. Online dostupan na: <http://sasapetrovic.org>, posljednji pristup: 30.10.2012.

<sup>8</sup> Do tada je jugoslavenska kinematografija imala svega dvije koprodukcije: *Posljednji most* (AU/FNRJ, 1954) i *Dva zrna grožđa* (GR/FNRJ, 1955).

Ova koprodukcija je svakako kuriozitet za period u kome je nastala, s obzirom na geografsku udaljenost dvije zemlje i političke okolnosti u podijeljenoj Europi pedesetih godina, i vjerojatno do nje ne bi ni došlo, da opisani događaji nisu imali uporište u povijesnim faktima. Prema svjedočenju zarobljenog partizana, Narodnog heroja i pisca Aleksandra Vojinovića (1922-1999), tokom Drugog svjetskog rata u Norvešku je internirano oko 4 000 partizana iz koncentracionih logora u Šapcu, Beogradu i Zemunu: „Život, rad i stradanje interniraca u logorima je posebno poglavlje fizičkih zverstava. Usled teškog rada po surovim klimatskim uslovima u kamenolomima, na seči šume, gradnji puteva i železničkih pruga, postavljanju dalekovoda, kao i zbog slabe ishrane i loših higijenskih uslova, mnogi su internirci pomrli, mnogi podlegli zverskom mučenju i batinanju, a veliki broj su esesovci pobili. Najjeziviji prizor bio je kada su internirci, pružajući otpor, izgoreli u plamenu u baraci koja je po naređenju komandanta logora, polivena benzinom i zapaljena.“<sup>9</sup>

Film Radoša Novakovića i Kåre Bergstrøma dobio je naziv po dijelu puta koji se danas zove *Blodveien* (Krvavi put) u općini Satland na sjeveru Norveške, na čiju su izgradnju bili prinuđeni jugoslavenski partizani. Na dijelu tog puta i danas stoji spomen-ploča s natpisom na srpsko-hrvatskom i norveškom: „Jugoslovenskim partizanima čiji su životi pod nacizmom 1942-1945 ugrađeni u ovaj put“.<sup>10</sup> Novaković i Bergstrøm su se bavili samo jednom epizodom iz niza tragičnih događaja i čini se da nisu sasvim iskoristili potencijal ove priče o jugoslavenskim partizanima zarobljenim u dalekoj Norveškoj. Naime, film se daleko više bavi dinamikom specifičnih odnosa među glavnim likovima. Ovakav pristup priči i fokus na intimnoj drami pojedinaca i njihovih odnosa je legitiman, no tretman ovog pristupa je mogao biti ipak nešto suptilniji. Polemičnost kao polazišna osnova i dolaženje do zaključaka kroz konfrontaciju različitih stavova svakako je jedna od preferenci i specifičnosti prve faze partizanskog filma, ali ona je u *Krvavom putu* uspostavljena isključivo na formalnom nivou, dok je u realizaciji, nažalost, potpuno razbijena čitavim nizom melodramatičnih situacija. U svrhe apologije umjetničkih intervencija koje je ovaj film ponudio u odnosu na stvarne događaje se ne može puno reći, ali je važno skrenuti pažnju na generalnu ideju samog filma koja, iako u svojoj osnovi sasvim humanistička, ipak nije bazirana na potrebi za komemoriranjem u znak sjećanja na stradale jugoslavenske partizane u Norveškoj. Konačno, ovaj film samo je inspiriran istinitim događajima, i njegovo osnovno težište je daleko više na na akcentovanju prijateljstva između norveškog i jugoslavenskog naroda, te požrtvovanosti Norvežana, a manje na potrebi da se stradalim jugoslavenkim partizanima podigne i filmski spomenik. Pišući o jugoslavenskim koprodukcijama Vicko Raspor je zaključio: “Sve ono što je kod nas nazivano koprodukcijom bilo je naše potčinjavanje inozemnom partneru i to u onom

---

<sup>9</sup> Vojinović, Aleksandar (1957): *Ponovo slobodni*, Beograd: Prosveta, str.584–585.

<sup>10</sup> Fotografija spomenika je dostupna online na: <http://no.wikipedia.org/wiki/Fil:Blodveien.jpg>, posljednji pristup: 15.01.2013.

najvažnijem: u umjetničkom i idejnom pogledu.“<sup>11</sup> U prilog ovom zapažanju Vicka Raspora, bar na primjeru ovoga filma, mogla bi govoriti i činjenica da je i sam scenario pisao norveški pisac i scenarista Sigurd Evensmu (1912-1978). Ipak, Evensmu je imao snažan kredibilitet koji da je i kvalificirao i motivirao da se bavi ovom temom. On je, naime, tokom Drugog svjetskog rata bio član norveškog Pokreta otpora koji je u periodu od 1942 do 1944 bio zatvoren u koncentracionom logoru. Norveška DVD oмотnica *Krvavog puta* navodi ovaj film kao dio serije *Norske klassikere* (norveški klasici), dok ga recenzija Kai Arne Johansen navodi kao “izvan svake sumnje najbolji norveški film snimljen 1955.“<sup>12</sup> Pitanja o tome, koliko je *Krvavi put* dokaz o „potčinjvanju“ inozemnom partneru, te koliko bi mogao biti relevantan danas kao svojevrsan povijesni izvor o nacističkom teroru i stradanju jugoslavenskih partizana, bila bi vjerojatno sasvim irelevantna, da je kompletan autorski tim podnio vrhunsko ostvarenje filmske umejtnosti. Ipak, ovaj film jeste snažan dokument o jugoslavenskoj kinematografiji nastaloj u periodu vrlo živih sjećanja na Drugi svjetski rat, utemeljenoj od onih koji su u NOB-i učestvovali, građenoj na razmeđu između potrebe preživjelih svjedoka za vjerodostojnim prikazom rata, želje da bude internacionalno reprezentativna i komunikativna, i snažne potrebe državnog vrha za reprodukcijom temeljnog, konstitutivnog narativa nove Jugoslavije. Raspet tako između političkih nužnosti, osjećanja dužnosti prema revoluciji, razvoja specifičnih redateljskih poetika i želje autora za stvaranjem umjetnički i politički relevantne kinematografije, partizanski film ipak ostaje vitalan. Upravo u tom raspeću, pokazuje zapravo najveću živost, koja postaje sasvim očigledna u dugoj fazi njegovog razvoja.

## Druga faza partizanskog filma (1960-1990)

Temu zarobljeništva Radoš Novaković se vraća u kasnim šezdesetim godinama svojim filmom *Bekstva* (1968) snimljenim prema istinitom događaju koji se zbio u noći između 22. i 23. avgusta 1941. godine, kada su 32 osuđena komunista pobjegla iz zatvora u Sremskoj Mitrovici. Zanimljivo je da Radoš Novaković u ovom, kao ni u svom prethodnom filmu sa temom zarobljeništva, ne daje na znanje da je film nastao po istinitim događajima, već na špici filma navodi da je isti snimljen prema motivima istoimenog romana *Bekstva* Oskara Daviča iz 1966.<sup>13</sup> Referirajući na književna djela Oskara Daviča, Jovan Deretić primjećuje: „Svima je zajedničko to što govore o rađanju novog svijeta i novom čovjeku, borcu i

---

<sup>11</sup> Raspore, Vicka (1988): Riječ o filmu, Beograd: Institut za film, str. 113.

<sup>12</sup> Online dostupno na: <http://cinerama.no/anmeldelse/95499145/krvavi-put>, posljednji pristup: 15.01.2013.

<sup>13</sup> Pisac i pjesnik Oskar Davičo (1909-1989) je takođe imao uzbudljivu kako predratnu, tako i ratnu biografiju. Kao komunista je već 1932 bio uhapšen i od Državnog suda za zaštitu države (Kraljevine Jugoslavije) osuđen na pet godina robjice upravo u Sremskoj Mitrovici. O zatočeništvu komunista napisao je pored *Bekstva* još tri romana *Ćutanje* (1963), *Gladi* (1964), i *Tajne* (1964). Radoša Novakovića je Oskar Davičo inspirirao i par godina ranije, kada je po njegovom romanu iz 1952 snimio i istoimeni film *Pesma* (1961), da bi isti roman doživio i još jednu ekranizaciju 1974 kao televizijska serija *Pesma* u šest epizoda koju je režirao Živojin Žika Pavlović (1933-1998), jedan od najeminentnijih redatelja „Crnog vala“.



graditelju. Njegovi junaci su fanatični privrženici revolucije i ujedno snažne, impulsivne ličnosti, pune životne energije, veliki, nezasiti ljubavnici.“<sup>14</sup>.

I zaista, tome, koliko se Radoš Novaković oslanjao na motive iz književnosti Oskara Daviča, govori u prilog i činjenica da film *Bekstva* otvara upravo suprilno-erotična scena dvoje partizana čiji ljubavni zanos biva nasilno prekinut neprijateljskim napadom, izmaštana od strane glavnog junaka Slobodana koji svojom naracijom gledatelje uvodi u priču. Pomom je usljedila još zanimljivija i smjelija scena u kojoj Slobodanu koji leži u zatvorskoj bolnici u posjetu dolazi časna sestra. Nakon sasvim kratkog dijaloga Slobodan joj raskopčava odoru te u tjelesnoj ekstazi mazi njene grudi. Opatica je naravno prerušena partizanka, ali ovakvo što je kuriozitet za partizanski film u cjelini. Scene seksualnog općenja ili izraženog erotskog naboja su prava rijetkost, osim ako nisu u službi predstavljanja razvrata okupatora sa zabludjelim ženama koje u ljubavisanju sa nacistima ili njihovim kolaboracionistima vide jedini način da sačuvaju ili steknu klasnu sigurnost u ratnom vihoru. No smjelost Radoša Novakovića se ne okončava ovdje, već postaje još očiglednija u nastavku filma, ali na sasvim drugom nivou. Već je rečeno da su ostvarenja iz prve faze razvoja partizanskog filma na nivou prikaza ideoloških razlika i unutarpartijskih konflikata pokazali daleko veću zrelost od kasnijih ostvarenja, te Novaković i u ovoj fazi svog rada nastavlja tu tradiciju. Naime, sam stvarni događaj o bijegu komunista sa robije koji su izveli kopanjem podzemnog kanala, i roman Oskara Daviča, za čiju se ekranizaciju Novaković odlučio, imali su potencijala za jedan uzbudljiv žanrovski film, Novaković, međutim, ostaje dosljedan sebi i dramaturškim tendencijama prve faze partizanskog filma. On gradi kompleksne likove, fokusira se na njihove međusobne konflikte motivirane kako osobnim, tako i ideološkim razlikama i unutarnju dramu glavnog lika. Iz perspektive mladog idealiste Slobodana, Novaković gledaocu hrabro otvara svijet unutarpartijskih sukoba, frakcija u komunističkoj partiji, karijerizma i prljavih igara moći. Sve ovo je još zanimljivije s obzirom na činjenicu da je sam film posvećen pedesetogodišnjici Komunističke partije Jugoslavije (KPJ). S obzirom na ovakav jubilej, vjerojatno bi se prije očekivalo ostvarenje koje sasvim nekritički glorificira partiju, a nikako film u kome se navodi (između ostalog) da je jedan komunista silovao ženu drugog. U tom smislu, a bar na primjeru ovog filma, zaključak Radoša Novakovića, čini se, sasvim ima smisla: „Uprkos niza organa i foruma koji su stalno nicali pod izgovorom da obezbeđuju proizvodnju od samovolje pojedinaca, jugoslovenski filmski stvaraoci imali su u praksi od prvog dana daleko veću slobodu od svojih kolega u drugim kinematografijama.“<sup>15</sup> U ovom filmu likovi postavljaju pitanja: “Zar je mišljenje izdajstvo?”, “Zašto sloboda klase ne bi bila sloboda i za ličnosti?”, kojima su se kasnije bavili i redatelji „Crnog vala“. Frakcije i sukobi koje ovaj film slika u zatvorskom okruženju zapravo su bile daleko širih razmjera, a ticale su se lijevog i desnog krila

---

<sup>14</sup> Deretić, Jovan (2001): *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: Svetovi, str. 6.

<sup>15</sup> Novaković, Radoš (1962): *Istorija filma*, Beograd: Porsveta, str. 348.

KPJ. One dakako nisu slučajno smještene baš u taj milje. Zatvori u Lepoglavi i Sremskoj Mitrovici bili su za vrijeme Kraljevine Jugoslavije prave škole za komuniste, centri za ostvarivanje kontakata i revolucionarnu djelatnost. Radikalnom lijevom krilu komunističke partije pripadao je Petko Miletić sa svojim pristalicama nazivanim „petkovci“ ili „miletići“, koji je često izazivao skubobe sa stražarima što je dovodilo do radikalnih kazni i čestih prebijanja komunista. Njemu se sukobljavalo desno krilo partije, među kojima su bili Josip Broz Tito (1892-1980), Andrija Hebrang (1899-1949) i Moše Pijade (1890-1957). Ovaj sukob datira još od ranih tridesetih godina prošlog vijeka. Nakon što je Tito 1937. godine iz Pariza uputio apel komunistima u sremskomitrovačkoj kaznionici, ukazujući da „petkovci“ svjesno sabotiraju odluke Centralnog komiteta KPJ, ovaj apel odmah je prihvatio i opredijelio se za tzv. desno krilo partije još jedan Narodni heroj, Paško Romac (1913-1982), koji je kao član zatvorskog partijskog komiteta aktivno učestvovao u pripremanju bjekstva iz sremskomitrovačkog zatvora 1941. U opisu ovog sukoba kroz prizmu jednog konkretnog stvarnog događaja, redatelj Radoš Novaković je suzio povijesne okvire, razmjere unutarpartijskog konflikta, do neprepoznatljivosti izmijenio imena i biografije aktera, obogatio priču nužnim dramaturškim ukrasima, a sve u cilju građenja motiviranih i slojevitih likova, te razvijenog filmskog narativa. No bez obzira na sve izmjene u odnosu na stvarne događaje *Bekstva* ostaju jedan od kako umjetnički, tako i povijesno najrelevantnijih partizanskih filmova.

Ova akcija bjekstva političkih osuđenika iz zatvora na samim počecima rata, doživjela je još jednu ekranizaciju deset godina kasnije. Aleksandar Aca Đorđević (1924-2005) snima film *Stići pre svitanja* (1978), te ni on, kao ni Radoš Novaković ne navodi da je film snimljen prema istinitim događajima, već da je nastao prema knjizi pomenutog Paška Romca i zapisu Stanke Veselinov (1920-1984), višestruko odlikovane komunistkinje i nosioca Partizanske spomenice 1941. Romac je naime, po završetku rata, objavio dvije knjige – *Bekstvo sa robije* (1951) i *Borbe iza rešetaka* (1976) –, dok je Stanka Veselinov o ovom događaju napisala feljton *Izvan zidina* koji je objavljen u novosadskom *Dnevniku* 1976. godine. Stanka je od 1940. bila na zadatku održavanja veze između partijskog rukovodstva i političkih zatvorenika u sremskomitrovačkom zatvoru, te je jedan od najvažnijih aktera organizacije bijega komunista iz zatvora. Njenoj ličnosti, odnosno filmskim karakterima koji su nastali prema motivima njene ličnosti, ni Novaković kroz lik Jelene u *Bekstvima*, ni Đorđević kroz lik Vere u *Stići pre svitanja* nisu puno dali prostora u svojim filmovima. To se u neku ruku može smatrati opravdanim, obzirom da oba filma daleko više tretiraju događaje u samom zatvoru, dok je Stanka njihov bijeg pomagala „izvan zidina“. Međutim, sasvim je moguće da se Novaković na ovako skroman tretman njene ličnosti odlučio iz jednog posve nefilmskog razloga. Naime, samo dvije godine prije nego što je Novaković snimio *Bekstva*, Stanka Veselinov, do tada visoko pozicionirana komunistkinja, koja je obavljala mnoge funkcije u raznim društveno-političkim organizacijama, ozbiljno je kompromitirana. Uprava državne bezbednosti (UDB) je 1966.

objavila njenu aferu sa devetnaest godina mlađim piscem Matijom Bečkovićem (1939-\*). Prema dokumentaciji UDB-e otkriven je stan u Beogradu u kome se Stanka tajno sastajala sa tada mladim, perspektivnim pjesnikom. Nakon što je uhapšena pod optužbom za nemoral i izvedena pred partijsku komisiju, bila je primorana dati ostavke na sve funkcije koje je do tada obavljala. Objavljivanje ove afere imalo je, naravno, svoju političku pozadinu koja se prema nekima ticala želje rukovodioca UDBe, Narodnog heroja Aleksandra Jankovića (1909-1983) da kompromitira Stankinog muža i Narodnog heroja Jovana Veselinova (1906-1982) koji je tada obavljao funkciju predsjednika Centralnog komiteta Saveza komunista Srbije (CK SKS). Nakon što je Aleksandar Janković smijenjen sa svoje funkcije u UDB-i, Stanka i Matija Bečković su rehabilitirani, ali se ona više nije vraćala u politički život Jugoslavije.<sup>16</sup> Ipak, iako se u filmu Radoša Novakovića nije našlo više prostora za lik Jelene (u kome se može prepoznati ličnost Stanke Veselinov), sasvim je primijetan posve suptilan i blagonaklon odnos redatelja prema ovom karakteru. Njen lik se u drugoj polovini filma više ne pojavljuje ali gledateljima se stavlja na znanje da je „Jelena isključena iz partije“. U skladu sa pripovjedačkim zahtjevima filmskog djela, u *Bekstvima* se kao razlog za to navodi činjenica da je bez šire podrške partijskog rukovodstva uporno insistirala na što skorijoj organizaciji bjekstva komunista iz zatvora, te ju film Radoša Novakovića bez svake sumnje prikazuje kao žrtvu unutarpartijskih intriga.

S druge strane, Đorđević za svoj film iz 1978 kao stručne konsultante angažira upravo Stanku Veselinov i Paška Romca po čijim je pisanim djelima kao izvornim svjedočanstvima o samom događaju i snimio *Stići pre svitanja*. Ova činjenica nas može dovesti do pređubjeđenja da je Đorđević snimio autentičniji film, odnosno djelo koje više od *Bekstava* korespondira sa stvarnim događajima. Međutim, okolnosti i specifičnosti jugoslavenske kinematografije su se u drugoj fazi njenog razvoja promijenile. Iako je *Bekstva* Novaković također snimio u drugoj fazi partizanskog filma, on je ostao dosljedan svojoj poetici utemeljenoj na samim počecima svog rada, dok je Đorđević ortodoksni predstavnik upravo druge razvojne faze. On za ralik od Novakovića nudi daleko manje kompleksnu priču, jednodimenzionalne karaktere, te su svi sukobi i tenzije u grupi krajnje pojednostavljeni, dok ona osnovna napetost dolazi uzrokovana spoljnjim, a ne unutarnjim faktorima. Već na početku filma gledatelju je jasno da se u grupi komunista zatvorenih u kaznionici nalazi izdajnik, te je fokus radnje s početka filma na njegovom pronalaženju, da bi konačno i bijeg tekao neometano. Đorđević dalje sasvim uspješno produbljuje filmsku napetost, temeljeći je na faktorima izazvanim spolja: selidbi političkih zatvorenika u drugu zgradu, što otežava njihov pokušaj da se kopanjem podzemnog kanala dokupaju slobode, kao i prijetnjom od promjene zatvorskog rukovodstva koja bi njihove živote ozbiljno mogla dovesti u pitanje. On uvodi različite dramaturške ornamente u

---

<sup>16</sup> O ovoj aferi po scenariju Velimira Lukića (1936-1997), Petar Cvejić (1935-2001) je 1998 snimio televizijsku dramu *Dosije 128*.

obogaćivanje filmske priče, no jednako tako on sasvim jasno profilira još jednu specifičnost druge faze partizanskog filma – nemotivirane likove. Nama naime, ni na kraju filma nije jasno što je to motiviralo izdajnika na izdaju. Međutim, ovako ozbiljna pripovjedačka greška se ne bi mogla okarakterizirati kao odraz nedostatka pripovjedačkih ili redateljskih vještina, već kao sasvim svjestan scenarističko-redateljski nemar, imanentan većini stvaratelja iz druge faze partizanskog filma. Za redatelje koji su djelovali poslije 1960. NOB je naprosto bila milje, koji više od bilo koga drugog konteksta svojim okruženjem i ikonografijom nudi potencijale za pripovijedanje filmskih sadržaja baziranih na ultimativno žanrovskim filmskim obrascima.

Dakle, kako su ratne traume vremenom polako prevazilažene, sjećanja blijedila, a vremenska distanca između perioda Narodno-oslobodilačke borbe i ostvarenja koja su je tematizirali postajala sve veća, tako se i partizanski film pomjerio iz faze svojevrsnog dijalektičnog u fazu žanrovskog filma. Jugoslavensko filmsko stvaralaštvo koje je teško razumjeti bez osvrta na društveno-političke okolnosti u zemlji, spoljnu politiku državnog vrha, te na utjecaje svjetskih kinematografskih tendencija (a posebice Hollywooda), počelo je NOB-u ozbiljno eksploatirati, njene narative nerijetko dramski kranje konvencionalizirati, često ih ekranizirajući u okvirima i formama apsolutnog eskapizma.

Završetak prve faze partizanskog filma možemo vezati za 1960. godinu, kada je Živorad Žika Mitović (1921-2005) snimio film *Kapetan Leši*, iako je on u pravcu punog žanrovskog izraza pod snažnim utjecajem načela američkog vesterna krenuo već 1955. kada je snimio *Ešalon doktora M. Iste*, 1960. godine, František Čap (1913-1972) snimio je *X-25 javlja*, takođe ultimativni žanrovski film, snimljen u skladu sa svim konvencijama špijuskog trilera. O tome, koliko je reprezentacija povijesnih događaja u drugoj fazi jugoslavenske kinematografije bila podređena žanrovskim izrazima, svjedoči i ostvarenje jednog od najplodnijih jugoslavenskih redatelja, Fadila Hadžića (1922-2011), film *Abeceda straha* (1961). Hadžić je u svijet filma ušao kao već afirmirani pisac, etablirani društveno-kulturni radnik i komunista. Smatran je režimskim redateljem poprilično neujednačenog i heterogenog opusa, izrazitim antimodernistom, konzervativcem i populistom u doba autorskog filma i modernističkih strujanja. Njegov prvi film *Abeceda straha*, koji je, kako je navedeno na špici, inspiriran autentičnim događajem, nastavio je otpočeti trend *urban guerilla* forme u partizanskom filmu, čiji se počeci vezuju za nastanak filma *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera. Povijesna priča o ilegalnim aktivnostima partizana u okupiranom Zagrebu poslužila je scenarističkom dvojcu, Fadilu Hadžiću i Fedoru Vidasu, isključivo kao polazna osnova ovog ultimativnog trilera. Namjera ovog filma je daleko od izravne potrebe da se komemorira herojstvo partizanskog ilegalnog pokreta koji je u Zagrebu tokom rata bio iznimno aktivan.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Aktivnosti zagrebačkih ilegalaca tokom Drugog svjetskog rata su detaljno opisane u zborniku sjećanja: Ahmetović, Lutvo (eds.) (1982): Zbornik sjećanja. Zagreb 1941-1945. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, Školska knjiga.

Dramaturgija *Abecede straha*, njegovi likovi i gradnja filmske napetosti ni najmanje nisu uvjetovani autentičnim povijesnim događajima. Naime, film se bavi jednom epizodom iz života partizanske ilegalke Vere, koja se pod lažnim imenom Katica zapošljava kao služavka u stanu visoko pozicioniranog simpatizera ustaških vlasti u Zagrebu, kako bi došla do važnih informacija. Iako se ne može pouzdano tvrditi, *Abeceda straha* je najvjerojatnije inspirirana životom i aktivnostima Narodnog heroja Kate Dunbović (1903-1941), koja je bila poznata pod nadimkom „Mamica“. Kata Dumbović zaista jeste radila kao služavka u Zagrebu već od 1924., međutim, svojim aktivizmom u Ujedinjenim radničkim sindikatima Jugoslavije i članstvom u KPJ se već prije početka rata ozbiljno kompromitirala. Teško je dakle vjerovati, da bi joj visoko pozicionirani simpatizer ustaških vlasti dao posao u svom domu, kako je to predstavljeno u filmu. Kata Dumbović jeste dobavljala važne informacije za partizanski pokret i jeste bila uključena u prenošenje ilegalnih materijala, no ona je bila dobro poznata ustaškim vlastima i uhapšena već na samom početku rata.<sup>18</sup> Dakle, u procesu stvaranja filmskog karaktera Fadil Hadžić i Fedor Vidas iskoristili su svega nekoliko segmenata iz njenog života. Kako Jurica Pavičić primjećuje, čak i spisak doušnika koga se Vera/Katica pokušava domoći u narativnoj strukturi filma funkcionira kao nekakav Hitchcockovski „McGuffin“<sup>19, 20</sup> *Abeceda straha* generalno pati od stereotipiziranih likova i nedostatka njihove motivacije što je jedna od osnovnih značajki žanrovskog filma. Ovo možda i ne bi bio tako veliki problem problem, kada bi karakterizacija filmskih figura počivala na izražajnim sredstvima filma, a ne na izražajnim sredstvima književnosti što je slučaj ovog ostvarenja. Dijalozi *Abecede straha* su naime predeskriptivni i nerijetko krajnje nemotivirani. Ovakve scenarističke slabosti su inače svojstvene redateljima koji kao Hadžić u svijet filma dolaze iz književnosti. Ipak, Hadžić se uspostavlja kao majstor režije. On izvenredno gradi i produbljuje filmsku napetost, suptilno podvlači verističku glumačku interpretaciju, te uz sjajna scenografska rješenja Muharema Bibića i kameru Tomislava Pintera nudi jedan od vizualno najzanimljivijih i najrafiniranijih ostvarenja partizanskog filma. Svojevrsan trend ignoriranja ili demonizacije buržoaskog miljea imanentan redateljima prve faze partizanskog filma, te generalno ortodoksnim, komunističkim stvarateljima, razbijen je 1956. Godine, kada je Bauer snimio već pomenuti *Ne okreći se sine*, koji se može smatrati uzorom *Abecede straha* i u ovom smislu. U pravcu izuzetno slojevitog prikazivanja zagrebačkog građanstva (što je jedna od odlika filma *Ne okreći se sine*) krenuo je i Hadžić, ali nažalost nije dostigao kompleksnost filmskih likova

---

<sup>18</sup> Usljed nedostatka dokaza Kata Dumbović je nakon hapšenja puštena na slobodu. Poginula je u noći između 13. i 14. jula, 1941. u akciji za oslobođenje komunista iz ustaškog logora u Kerestincu.

<sup>19</sup> „McGuffin“ (također „MacGuffin“ ili „maguffin“) je termin i tehnika popularizovana od strane Alfreda Hitchcocka, koja je vrlo česta u žanru trilera. On predstavlja dio filmske radnje koji najčešće uzima formu nekog cilja ili predmeta želje (najčešće je to samo list papira sa važnim informacijama), koga se protagonist uz najveće napore želi domoći ili ga sačuvati, dok narativno objašnjenje, zašto je taj predmet želje toliko važan, u potpunosti izostaje.

<sup>20</sup> Vidjeti: Pavičić, Jurica (2003): Igrani filmovi Fadila Hadžića. U: Hrvatski filmski ljetopis (34), str. 6–10.

Bauerovog djela. Ipak, on je podnuo jako zanimljiv lik partizanske ilegalke – emancipirane i sofisticirane Vere (iako ona svoju modernost kao nepismena služavka pod lažnim imenom Katica vješto krije), te otvorio mogućnost da uočimo čak i *queer* momente i suptilnu melodramsku notu u odnosu koji ona gradi sa drugim ženskim karakterom.

Godinu dana nakon što je *Abeceda straha* doživjela svoju premijeru, otpočeta je tradicija snimanja filmova koji su tretirali najvažnije događaje jugoslavenske revolucionarne povijesti. Veljko Bulajić (1928-\*) snima *Kozaru*, film koji se bavio operacijom „Zapadna Bosna“, a koja je u narodu zapamćena kao „Bitka na Kozari“, te predstavlja simbol partizanskog otpora, ali i stradanja jugoslavenskog naroda. Godinu dana kasnije i Fadil Hadžić bavi se još jednom značajnom epizodom Narodnooslobodilačke borbe. *Desant na Drvar* (1963) tretirao je operaciju „Konjićev skok“ koja je imala za cilj uništenje vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije (NOVJ). Ovo je svakako bio važan projekat, ali je i on kao i Bulajićeva *Kozara* snimljen u daleko skromnijim produkcionim uslovima od kasnijih, velikih partizanskih spektakala koji su nastajali prema istinitim događajima kao što su *Bitka na Neretvi*, *Sutjeska* i *Užička republika*.<sup>21</sup> *Kozara* i *Desant na Drvar* uspostavili su konstitutivne karakteristike ovih kasnijih filmskih spektakala. Tretirali su dakle uvijek važne povijesne epizode iz NOB-e, prikazujući ih iz vizure „običnog“, „malog“ čovjeka ili sa značajnim osvrtom na njegovu ulogu i/ili mjesto u revolucionarnim događajima, profilirajući istovremeno čitav niz drugih filmskih likova sa svim njihovim karakternim i mentalitetskim osobenostima koje su izvor kratkih, komičnih (najčešće dijaloških) dramskih predaha u inače, sasvim tragičnom generalnom kontekstu. Kako Nemanja Zvijer primjećuje na primjeru najvažnijeg partizanskog spektakla *Bitke na Neretvi*, ovaj „mali“ čovjek nikada ne djeluje sam, već u zajedništvu sa drugima kao dio kolektiva, u skladu sa konceptom kolektivizma kao jedne od osnovnih značajki socijalističkog sistema.<sup>22</sup> Ovo implicira dakle, da je stvarni heroj partizanskog spektakla zapravo narod sam, odnosno – multietničko mnoštvo. Kako je socijalistička Jugoslavija na drugom zasjedanju Antifašističkog Vijeća Narodnog Oslobođenja Jugoslavije (AVNOJ) 1943. godine stvorena kao nadnacionalna, politički emancipirana državna zajednica, ideologija antifašističke borbe i bratstva i jedinstva isključila je svaki nacionalni ili etnički diskurs. Istjecanje ove temeljne ideje socijalističke Jugoslavije kroz filmsko stvaralaštvo imalo je za cilj učvršćivanje ove (antifašističke) zajednice. Partizanski spektakl je imao dakle, veliku važnost u procesu društvene integracije moderne jugoslavenske države igrajući tako dvije ključne uloge: reflektirajuću i konstituirajuću.

Posebno važna tendencija partizanskog filma je i briga o ranjenicima i specifičan tretman

---

<sup>21</sup> Ovom nizu partizanskih spektakala mogla bi se pridodati još dva filma: *13. Juli* (1982, Radomir Baja Šaranović) i *Veliki transport* (1983, Veljko Bulajić), koja se kako na nivou realizacije, tako, i na planu prijema kod publike nisu naročito istakla.

<sup>22</sup> Vidjeti: Zvijer, Nemanja (2009): *Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog sociološkoj analizi filma na primeru Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića. U: *Hrvatski filmski ljetopis* (57-58), str. 35.

(partizanskog) tijela. Naglašavanje humanih dimenzija NOB-e gotovo da neutralizira ideološke motive borbe i depolitizira ratne sukobe. Motivi tjelesnih boli, žrtvovanja, prikazi patnji i stradanja su u partizanskom filmu iznimno česti i često naturalistički detaljni. Ultimativni primjer ovog naturalizma je film *Zdravka Šotre* (1933-\*), *Igmanski marš* (1983), u kome se u romansiranoj naraciji stvarnih događaja krajnje naturalistički prikazuju detalji amputiranja nožnih prstiju partizana običnim škarama, i to bez anestezije. Ovo implicira da su dakle, sama partizanska tijela i njihove boli ugrađeni u temelje NOB-e i revolucije svih jugoslavenskih naroda i narodnosti. Senadin Musabegović objašnjava da “rane ili povrede, kao i partizanske žrtve označavaju nešto novo, neku novu solidarnost, novo jedinstvo, novo bratstvo među narodima. One ujedno obilježavaju rađanje novog komunističkog tijela, nove ideje koja se kroz traumatičnu situaciju rata razvija.”<sup>23</sup>

Špicu *Desanta na Drvar* čine, kao i u *Abecedi straha*, dokumentarni snimci, a Fadil Hadžić se dosta hrabro i u nastavku *Desanta na Drvar* igrao ovom formom. Integracija dokumentarnih materijala u igrani film u to vrijeme nije bila novost. Ovo je bio svojevrsan trend američke B produkcije krajem 1940-tih i početkom 1950-ih godina, čak i u slučajevima kada su ti filmovi svojim narativom značajno odstupali od povijesnih događaja. Ipak, Fadil Hadžić se na ovu vrstu odstupanja nije odvažio. Narativ *Desanta na Drvar*, uvjetovan tokom stvarnih događaja ispostavio se kao osnovni problem ovog filma. U ovom djelu se naime čita redateljska namjera gradnje narativne strukture u skladu sa žanrovskim odrednicama trilera, ali se čini da Hadžić u drugoj trećini filma tu ideju najednom napušta, konačno nudeći *deus ex machina* svršetak. Jasno je da je Hadžić u ovom slučaju morao balansirati. *Abeceda straha* je tretirala jednu lokalnu, perifernu epizodu NOB-e u kojoj je bilo dovoljno prostora za potpunu žanrovsku organizaciju djela, ali desant na Drvar je bio isuviše važan povijesni događaj da bi njegova reprezentacija u toj mjeri bila podređena žanrovskom načinu pripovijedanja. Uvjetovanost filmskog narativa tokom događaja koje opisuje, nije bio problem samo *Desanta na Drvar* već i drugih, manje uspješnih i manje umjetnički ambicioznih filmova koji su tretirali značajne povijesne epizode kao što su *Prozvan je i V-3* (1962) Milenka Štrbca (1925-2004) ili *Krvava Bajka* (1967) Branimira Torija Jankovića (1934-1978). Oba ova filma bavila su se događajem koji se zbio 19. oktobra 1941. godine, kada su njemački vojnici strijeljali 39 učenika i jednog profesora kragujevačke gimnazije. Egzekucija civila nastavila se 20. i 21. oktobra, pa se Janković ovim strijeljanjima u Kragujevcu bavio i u svom kasnijem filmu *Crvena zemlja* (1975). Ova ostvarenja snimana su u daleko skromnijim finansijsko-tehničkim uvjetima, bez jake želje da budu internacionalno reprezentativni ili namjere da značajnije profiliraju specifičnu autorsku poetiku. Oni su jednostavno predstavljali skromne filmske spomen-ploče koje su komemorirale ove tragične događaje.

---

<sup>23</sup> Musabegović, Senadin (2009): Totalitarizam i jugoslavensko socijalističko iskustvo: primjer Sutjeske Stipe Delića. U: Hrvatski filmski ljetopis (57-58), str. 50.

Dakle, kada je riječ o reprezentaciji istinitih događaja u ostvarenjima iz druge faze partizanskog filma, primjetno je da su uglavnom samo mali, periferni, lokalni događaji bivali ekranizirani u ultimativno žanrovskom ključu, te značajnije odmicali od autentičnih zbivanja. Pored pomenutog *Kapetana Lešija* koji je kroz žanr vesterna prelomio prvu fazu partizanskog filma u drugu, posebno je važno istaći i *Signale nad gradom* Žike Mitrovića iz iste, prijelomne 1960., čiji je scenarij napisao u suradnji sa čuvenim piscem i povjesničarom Slavkom Goldsteinom (1928-\*). Film *Signali nad gradom* predstavio je jednu od najzanimljivijih akcija jugoslavenskih partizana koja je izvedena 17. novembra 1941. Naime, mjesec dana ranije, 16. oktobra 1941. u Karlovcu je ustaška policija uhapsila Marijana Čavića (1915-1941), istaknutog borca za radnička prava i partizanskog ilegalca, te ga podvrgla zvjerskom mučenju. Da bi prekratio muke pokušao je izvršiti samoubojstvo, nakon čega je prebačen u karlovačku bolnicu na opravak. Čim su partizani saznali da je Čavić u bolnici, pokrenuli su akciju njegovog spašavanja. Vod od 24 partizana iz prvog kordunaškog bataljona, koji su se dobrovoljno prijavili za učešće u ovoj akciji, na čelu sa Većeslavom Vecom Holjevcem (1917-1970), toga je 17. novembra 1941., preobučeni u domobranske uniforme, nonšalantno ušetao u grad. U bolnici ih je nažalost sačekalo neprijatno saznanje. Čavić je svega par sati ranije vraćen u zatvor. Partizani su se istim putem zaputili natrag, no kod mosta na rijeci Korani došlo je do obračuna sa neprijateljskom vojskom. Čavić je nakon toga po hitnom postupku prebačen u Zagreb, a odatle u koncentracioni logor Jasenovac gdje je iste godine i pogubljen. Vođa akcije Većeslav Veco Holjevac ostao je upamćen kao legendarni diverzant, a nakon rata kao jedan od najznačajnijih gradonačelnika grada Zagreba. Ova akcija partizana u vrijeme najvećih vojnih uspjeha Hitlerove Njemačke u gradu, u kome je tada bilo preko 10 000 njegovih vojnika i njihovih kolaboracionista, odjeknula je u cijeloj Europi. Iako nije ispunila svoj osnovni cilj, akcija Veće Holjevca i njegove grupe, čiji su pripadnici svoje živote izložili opasnosti zarad spašavanja samo jednog čovjeka, uspostavila se u to vrijeme kao simbol partizanske požrtvovanosti i hrabrosti. To je svakako, uz nespornu filmičnost ovog događaja navelo Goldsteina i Mitrovića da filmom sasvim hronološki predstavite ovu epizodu partizanske povijesti. Ključna razlika pak, u odnosu na stvarne događaje očituje se u tome da se film okončava spašavanjem druga iz bolnice. Ovo je dakako sasvim legitimna dramaturška intervencija, i to ne zbog toga što je odbranjena na špicu filma koja navodi da su „mnogi likovi izmišljeni“ a film samo „inspiriran istinitim događajem“, već zbog toga što je takav kraj sasvim prirodan slijed uspostavljene hollywoodske paradigme u narativnoj strukturi filma. Ona je naime sasvim očigledna, iako nije žarnovski čista. Na generalnom planu radi se o urbanom, akcijskom trileru u kome grad sam igra važnu ulogu. Ipak, u određenim momentima mogu se prepoznati snažni utjecaji gangsterskog filma, a prije svega *guys on a mission* filmske forme. Žanrovske konvencije kao što su preoblačenje u neprijateljske uniforme, te odlazak iza naprijateljskih linija u cilju obavljanja zadatka, našle su sasvim lijepu podlogu u stvarnim događajima, ali Mitrović ih ne provodi u potpunosti. Slično se dešava i sa upotrebom



melodramskih elemenata i integracijom ljubavne priče koja je na formalnom planu dosta dobro postavljena, ali djeluje manje ubjedljivo u relizaciji. Ipak, vrlo je zanimljiv lik doktorice, koja pokazuje znatnu dozu ambivalencije spram partizanskog pokreta. Ona naime ne izražava sumnju u ispravnost NOB-e, već u sretan ishod revolucije: “Pošla bih [u partizane] da ne osjećam da je uzaludno... Šta vi možete protiv te sile?” Ovakav odnos prema partizanskom pokretu scenaristi strogo kažnjavaju, jer ona ipak strada od strane okupatora, te konačno sebi (odnosno, gledatelju) priznaje svoju pogrešku, govoreći da je preskupo platila svoj izbor da se ne priključi partizanima. Ovo je, moglo bi se reći, jedan od rijetkih momenata ideološkog propovjedništva za koje su generalno, kako Goldstein, tako i Mitrović vrlo malo zainteresirani. *Signalima nad gradom*, s druge strane, ipak imaju snažno naglašenu, a ranije pomenutu tendenciju partizanskog filma, koja predstavlja značajku i konstantu obje faze njegovog razvoja – brigu o ranjenicima i naglašavanje humane dimenzije NOB-e. Pored toga što se narativ filma temelji upravo na akciji spašavanja ranjenog druga, u njemu čak imamo i dijalog između vođe partizanskog voda (u čijem karakteru se prepoznaje ličnost Vece Holjevca) i doktorice, gdje kratko debatuju o tome na čijoj strani je humanost. Film *Signalima nad gradom* je okončan u skladu sa konvencijama američkog vesterna, ali čini se da uprkos ovoj mješavini različitih žanrovskih utjecaja film nije puno izgubio na dojmu konzistentnosti. Sve ono što bismo danas mogli prepoznati kao svojevrzne scenarističke i/ili redateljske slabosti zapravo sasvim jasno profiliraju te prijelomne trenutke prelaska iz jedne faze partizanskog filma u drugu. U svom kasnijem filmu *Operacija Beograd* (1968.) koji je po profilu i strukturi vrlo sličan *Signalima nad gradom*, Mitrović je do apsolutnog majstorstva doveo sve ranije načete tendencije: kako prikaze ambivalentnosti, tako i prikaze hibrisa junaka, kako žanrovsku konzistentnost, tako i čistotu narativa.

U fazi žanrovskog filma posebno su bile zanimljive šezdesete i sam početak sedamdesetih godina kada su utjecaji Hollywooda na jugoslavenske kulturne i stvaralačke tokove bili posebno izraženi. Šezdesete su u Hollywoodu između ostalog upamćene po ogromnom uspjehu koje su priče o agentu 007 postizale na kino blagajnama: *Dr. No* (1962.), *From Russia with Love* (1963.), *Goldfinger* (1964.), *Thunderball* (1965.) itd. U ovom se periodu američki film koji je za temu imao Drugi svjetski rat također dosta mijenja, odaljava od namjere da kudikamo vjerodostojnije prikaže povijesne događaje, postajući krajnje stiliziran i dramski konvencionaliziran, u namjeri da parira dominaciji i konkurrira uspjehu filmskih priča o agentu Jamesu Bondu. Filmovi kao što su *Where Eagles Dare* (1968.) ili *Kell's Heroes* (1973.) koji je Brian G. Hutton (1935-\*) snimio upravo u Jugoslaviji u suradnji sa jugoslavenskom produkcijskom kućom *Avala Film* bili su naročito popularni. Da nisu bili suvremenici koji su svoje najveće filmske hitove snimali otprilike u isto vrijeme, moglo bi se reći da je Brian G. Hutton uzor još jednog velikog jugoslavenskog klasika Hajrudina Šibe Krvavca (1926-1992). Krvavčevi filmovi kao što su *Diverzanti* (1967), *Most* (1969), *Valter brani Sarajevo* (1972) i

*Partizanska eskadrila* (1979) jedni su od najupečatljivijih akcionih filmova jugoslavenske kinematografije. Jednu od najprepoznatljivijih formi ratnog filma – *guys on a mission*, Krvavac je posebno u filmu *Most* doveo do perfekcije. U tom filmu imamo i jednu sa stanovišta povijesne relevantnosti sasvim apsurdnu scenu u kojoj partizani vježbaju Jiu Jitcu. Ipak, ovaj apsurd se doima apsolutno prirodnim u ovom remek djelu partizanskog žanrovskog filma. Značajno je napomenuti da je na srenariju *Mosta* sarađivao i Predrag Golubović (1935-1994), redatelj koji je kroz svoja djela u partizanski flim unio vrlo rafiniranu špageti-vestern estetiku. Njegova lucidnost u procesima stvaranja likova baziranih na osobenostima karaktera američkog stila sasvim se lijepo ogleda u *Mostu*, dok u filmu *Crveni udar* (1974.), koji je radio kao redatelj, u punom smislu dolazi do izražaja. *Crveni udar* snimio je inspiriran stvarnim događajima koji su se odigrali 1941. u Trepči, najvećem rudniku olova u Europi, kada su jugoslavenski rudari (inače poznati kao predratni štrajkači i borci za radnička prava) izveli nekoliko sabotaža, kako bi omeli Nijemce u eksploataciji ove rude, toliko značajne za proizvodnju municije. Iako je Golubović relativno hronološki prikazao ključne događaje, likovi su do te mjere konvencionalizirani i predstavljeni kao svojevrsni antiheroji, urnebesno smiješni i beskrajno zabavni razvratnici koji su ipak duboko odani revoluciji. Kako je humor jugoslavenske kinematografije na generalnom planu temeljen prevashodno na verbalnom gegu, tako i ovaj film obiluje brzim i kratkim, vrlo nadahnutim dijalozima i verbalnim skečevima. Zanimljiva karakterizacija likova vidljiva je i kroz njihove kostime, pa i ovdje imamo još jedan apsurd, ne samo u odnosu na povijesne događaje, već i na logičnost dramske radnje. Jedan od likova se naime spušta padobranom u Trepču (iz kog aviona, odakle i kako, ostaje sasvim nepoznato i nevažno) i gotovo tokom cijelog filma paradira u avijatičarskoj uniformi. Ovaj film je dakle sasvim udaljen od želje da ratne događaje predstavi „realno“, ili da se pozove na njih, pa je i iz same špice filma izostala napomena da je inspiriran istinitim događajima.

Kada je riječ o filmovima iz reda urbanog akcijskog trilera, jako je važno pomenuti još jedan film koji je danas gotovo potpuno zaboravljen, a predstavlja vjerojatno jedno od najboljih ostvarenja koja tretiraju NOB-u. Radi se o izvanrednom djelu jugoslavenskog oskarovca Dušana Vukotića (1927-1998.), filmu *Operacija stadion* (1977.). U svijet cjelovečernjeg, igranog filma Vukotić je ušao kao već dokazani virtuoz animacije, majstor Zagrebačke škole crtanog filma.<sup>24</sup> Otuda ne čudi što je *Operacija stadion* prije svega vizuelno remek-djelo, vrlo pedantnih kadrovskih kompozicija, prefinjenih pokreta kamere, preciznih mizanscenskih i montažnih rješanja. Film tretira istinite događaje na samom početku rata, kada se oko 4 000 srednjoškolaca na zagrebačkom stadionu Maksimir snažno suprotstavilo novoj ustaškoj vlasti Nezavisne države Hrvatske (NDH), i njenom pokušaju rasnog i

---

<sup>24</sup> Zagrebačka škola crtanog filma djeluje od 1957-1962 kao estetski pojam nastao pod okriljem rada majstora animacije Nikole Kostelca, Vatroslava Mimice, Dušana Vukotića i Vladimira Kristla.

nacionalnog razdvajanja. Ovaj veliki akt omladinske neposlušnosti za epilog je imao paljenje (tada drvenog) stadiona od strane mladih komunista, do kojih je došla informacija da će njegova drvena konstrukcija biti upotrijebljena za gradnju baraka u koncentracionim logorima. Scenario ovog filma potpisao je pored Dušana Vukotića i već ranije pomenuti, česti saradnik Žike Mitrovića, pisac Slavko Goldstein. Pored njega i sam Vukotić je kao nekadašnji član Saveza komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ) imao živa sjećanja na holokaust u Hrvatskoj. Njih dvojica su nedvosmisleno ukazali na monstruoznost i razmjere terora ustaškog rasističkog pokreta. Istina, filmski karakteri su nedovoljno slojeviti i film generalno pati od nedostatka njihove dublje karakterizacije, no i ovdje je to značajka aproprijacije hollywoodske paradigme u narativnoj strukturi filma prema kojoj su junaci najčešće jasno stilizirani, a ideološka postavka sasvim jednostavna. Ono što je pak ključna važnost ovoga filma i ono što ga izdvaja od ostvarenja sličnoga profila jest činjenica da su se Vukotić i Goldstein krajnje ozbiljno pozabavili motivima ustaškog terora, ne zanemarujući pored rasne i nacionalne teorije i društveno-ekonomske razloge eliminacije Židova i Srba u okupiranom Zagrebu.

Žanrovsko izražavanje i žanrovska reprezentacija povijesnih događaja bila je preferenca još jednog čestog saradnika Žike Mitrovića – Miomira Mikija Stamenkovića (1928-2011.). U svom filmu *Klopka za generala* (1971.) u formi trilera je opisao poslijeratnu akciju hapšenja četničkog vođe i ratnog zločinca Dragoljuba Mihailovića (1893-1946.). Ipak pravo žanrovsko majstorstvo pokazao je filmom *Dvostruki udar* (1985.) koji je tretirao aktivnosti partizanskih obavještajaca koje su prethodile akcijama na sremskom frontu. Ovaj film je jedan od ultimativnih predstavnika partizanske *guys on a mission* filmske forme. Njegova narativna struktura je toliko oslonjena na dramske konvencije ovog podžanra da ga je kranje teško povezati sa stvarnim događajima. Ipak, Miki Stamenković se na špici filma upravo na iste poziva. Svega dvije godine kasnije on se bavi još jednom značajnom epizodom jugoslavenske revolucionarne povijesti. Film *Lager Niš* (1987) tretira događaje koji su prethodili organiziranom bjekstvu 105 logoraša iz njemačkog koncentracionog logora „Crveni krst“ koji je bio smješten u industrijskoj zoni grada Niša. Bijeg se odigrao 12. veljače 1942. i kao jedinstven događaj je tada snažno odjeknuo u antifašističkoj Europi. Miomir Miki Stamenković se kao ni većina jugoslavenskih redatelja nije usudio da ovako važan događaj predstavi u žanrovskom ključu, onako kako je to uradio sa *Dvostrukim udarom*. Scenaristica ovog filma, tada mlada Maja Volk, zapravo je pokušala kroz integriranje fiktivne obiteljske priče u narativ, vizuru pojedinca u paraleli sa čitavom galerijom različitih karaktera i njihovih ideoloških pozadina, te dodavanjem pojedinih dramaturških ornamenata, postupno otkrivati detalje pomenutih događaja. Na formalnom planu je to moglo funkcionirati sasvim dobro, no čini se da su neefektni i poprilično neubjedljivi melodramatični momenti razbili zamišljenu strukturu filma.

Iako je dakle, žanrovsko izražavanje prilikom predstavljanja povijesnih događaja, te

tretiranje radnje uz obilje dramskih konvencija i podrazumijevanja bilo okosnica produkcije druge faze partizanskog filma, i dalje je bilo (istina, usamljenih) pokušaja da se kroz film prikaže nešto kompleksnija slika NOB-e. Posebno mjesto u ovom smislu zauzimaju dva izvanredna filma Antuna Vrdoljaka (1931-\*): *Kad čuješ zvona* (1969.) i *U gori raste zelen bor* (1971.). Oba su naime nastala prema knjizi *Ratni dnevnik* (1960.) Ivana Šibla (1917-1989), još jednog zagrebačkog ilegalca, političkog komesara, društveno-političkog radnika i Narodnog heroja. *Kad čuješ zvona* i *U gori raste zelen bor* su narativno vrlo slično postavljeni: u partizanski manje-više raspušten i neorganizirani odred dolazi novi politički komesar (u čijem liku se da prepoznati ličnost samog Ivana Šibla), te se u kontrapunktu s njim profilira i galerija likova iz naroda sa svim njihovim karakternim i mentalitetskim različitostima. Dramski sukob temeljen u najvećem broju partizanskih filmova na borbi sa stranim okupatorom, ovdje se pomjera i za fokus uzima bratobilački rat. Pri tome, naracija daleko više teži slikanju konteksta i atmosfere, negoli što se stavlja u svrhu razvoja dramske radnje. Ovo je Vrdoljaku otvorilo izvanrednu mogućnost da izgardi vrlo kompleksne karaktere i donese jugoslavenskom filmu neke od najubjedljivijih likova partizanskog filma. U oba filma se mogu identificirati i neke estetske i ideološke osnove postavljene još u prvoj fazi partizanskog filma, kao što su izrazito motivirani likovi, dijalektična struktura, svojevrsan egzistencijalistički pristup i demonizacija buržoaskog miljea. Partizanski komandir u jednom trenutku izričito kaže: "Ceste su zlo... sve je zlo u sela došlo novim cestama iz grada." Konačno, u osnovi oba filma leži snažna antiratna poruka i oni su jedni od ključnih predstavnika poetskog modernizma u jugoslavenskom filmu.

Film *Doktor Mladen* (1976) redatelja Midhata Mutapdžića također je pronašao svoj uzor u prvoj fazi razvoja partizanskog filma. Tema, pristup temi kao i narativna struktura ovoga filma daju se uporediti sa Nanovićevim *Šolajom*. *Doktor Mladen* je nastao prema životu i djelu Narodnog heroja, doktora Mladena Stojanovića (1896-1942), a vojsci Vermahta poznatijeg kao „Crveni doktor“. Iako sin pravoslavnog sveštenika, Stojanović je još kao gimnazijalac bio povezan sa političko-revolucionarnom omladinskom organizacijom Mlada Bosna, zbog čega je svega par dana nakon atentata na austrougarskog prestolonasljednika Franza Ferdinanda (1863–1914) u Sarajevu uhapšen i osuđen na 16 godina robije. Amnestiran je poslije 3 godine, da bi potom u Beču završio studij medicine. U oblasti Kozare i Podkozarja je već prije rata opjevan u narodnim pjesmama kao doktor koji je besplatno liječio sirotinju i seljake. Obilježen kao predratni komunist, već 1941 je uhapšen, ali je zapalivši slamu u zatvoru i koristeći zbunjenost stražara uspio pobjeći sa još nekolicinom političkih zatvorenika. Avgusta 1941. proglašen je komandantom partizanskog ustaničkog štaba na Kozari, te je izveo niz akcija koje su značajno podigle borbeni moral boraca i naroda. Na Kozari je početkom rata bila poprilično kaotična situacija u ustaničkim borbenim redovima. Postojao je izvjestan broj odreda koji se nisu ideološki deklarirali, nisu dakle, bili ni partizanski, ni četnički. Zajedničko im je bilo samo to da su se borili (bar u samom početku) protiv okupatora. Tu situaciju jasno

slika i Nanovićev *Šolaja*. Razdor među ustanicima u Zapadnoj Bosni počeli su sijati ranije pomenuti četnik Uroš Drenović sa kojim je Simela Šolaja imao pokušaj saradnje, te predratni učitelj Lazar Tešanović. Upravo je vjera u zajedničke ciljeve ovih odreda Mladena Stojanovića koštala života. On je naime, namjeravao Tešanovića ubijediti u potrebu za zajedničkom i organiziranom borbom protiv okupatora, međutim, Tešanović je (u međuvremenu priklonivši se četnicima) pripremio zamku za doktora Mladena i njegovu grupu, koji je tom prilikom teško ranjen u glavu. Dok je na oporavku ležao u kući jednog seljaka, doktorica Danica Perović nije se odvajala od njega. Čim su saznali gdje se krije ranjeni doktor, umotanog u deku, grupa četnika ga je iznijela iz kuće i nedaleko od nje 2. aprila 1942. ubila. Redatelju filma *Doktor Mladen* Midhatu Mutapdžiću ovo je bio prvi (i jedni) cjelovečernji igrani film, te je on u filmu ostao gotovo „nevidljiv“. Čini se da je autoritet scenariste i Narodnog heroja Rade Bašića (1919-1991.) njegov rad ostavio u sjenci. Rade Bašić je kao povijesni svjedok surađivao i na scenariju filma *Kozara*. Bio je blizak prijatelj doktora Mladena, jedan od prvih ustanika na Kozari i komesar čete partizanskog odreda kojim je rukovodio Stojanović, a nakon rata general-pukovnik Jugoslavenske narodne armije (JNA), društveno-politički radnik i pisac koji je između ostalog 1969. objavio romansiranu biografiju Mladena Stojanovića *Doktor Mladen*. Po njoj je i napisao scenario za istoimeni film, te vrlo vjerodostojno i sasvim hronološki ispratio djelovanje Mladena Stojanovića u NOB-i. Ovo se međutim, ispostavilo kao najveći problem filma. Rade Bašić je u filmsku priču integrirao isuviše epizoda iz Mladenovog života, što je konačno usporilo pripovjedački ritam. Ovo je inače čest problem filmova u čije su produkcije ozbiljno uključeni povjesni svjedoci. Bašić, s druge strane, nije skrivao da je Mladen prije rata bio pripadnik buržoazije koji je posjedovao vile, vozio moderan, crveni kabriolet i igrao tenis. Ustaški zapovjednik mu u sceni nakon hapšenja i kaže: „Agituješ tu za nekakvu jednakost, a ovamo osnivaš teniski klub u ovoj provinciji. Imaš vile na Markovici i u Dubrovniku, a ovdje izigravaš narodnog tribuna i blefiraš sirotinju.“ Ipak, Bašić u svega dva detalja mijenja povijesne činjenice. Obje promjene su, moglo bi se reći, sasvim legitimne. Prva se tiče pojednostavljivanja motiva za Mladenovo ranjavanje. Jasno je da su oni bili ideološke prirode, no film ih – pretpostavka u cilju stvaranja ubjedljivog i uzbudljivog narativa – predstvalja kao neku vrstu kohezije osobnih i ideoloških razloga. Druga izmjena tiče se lika partizanke i doktorice Danice Perović. Ona je u filmu, naime, predstavljena kao seljačko dijete, djevojčica koja se divi Mladenu ili koja je potajno može biti zaljubljena u njega, te tu i tamo, pomaže kao bolničarka u partizanskom odredu. U sceni u kojoj jedan od partizana primjeti kako djevojčice gleda komandanta, kaže Mladenu: „Eeee, Mladene, da sam ja na tvom mjestu...“, a Mladen mu, primijetivši isto, odgovara: „Eee, da su meni tvoje godine!“. Istina, Bašić ne krije da je Danica bdjela uz Mladenovu postelju dok je bio ranjen i bila uz njega do posljednjih trenutaka njegovog života. Ono što izostavlja je činjenica da ga je upravo ona nakon ranjavanja i operirala, budući tada doktorica i već odrasla, zrela žena. Iako se ne može tvrditi, sasvim je moguće da je Bašić unio ove izmjene u odnosu na stvarne događaje iz

potrebe da ličnost Mladena Stojanovića ne kompromitira, i ne otvori sumnje da se između njega i Danice ipak desilo nešto više od sasvim platonskog odnosa predstavljenog u filmu. Mladen je, naime, tada već bio oženjen i otac jednog djeteta.

### Partizanski film kao povijesni narativ

Revizija prošlosti je nešto sa čim su danas suočene sve zemlje nasljednice Jugoslavije. Njene uzroke ponajprije treba tražiti u zahtjevima koje nameće politički trenutak sadašnjice. Jedna od ključnih ideoloških strategija kojom povijesni revizionizam opravdava svoje postojanje i ulazi u procese potrage za istinom je obilježavanje komunizma kao zla ništa manjeg od onoga kakav je fašizam. Revizionistima bi dakle, odbacivanje kako fašizma, tako i „ideologiziranih narativa socijalističke Jugoslavije“ trebalo otvoriti mogućnost za zauzimanje sigurne pozicije neutralnog suca i time otvoriti perspektive prave istine. Ova strategija bi se dala obilježiti terminom „Neither-Norism“ koji je Roland Bartes uveo u nešto drugačijem kontekstu, i koji bi nas mogao podsjetiti da neutralno mjesto za poziciju onoga koji donosi sud – ne postoji. Sasvim je jasno da markiranje partizanskog filma isključivo kao primitivne propagande i sredstva za manipulaciju masama svoje razloge ima u uspostavljanju totalitarne paradigme u okviru koje današnji Neither-Noristi brišu i pišu povijest partizanskog filma. Efekte totalitarne paradigme u procesu produkcije novog znanja opisao je Nebojša Jovanović u svom članku *Kinematografija bunkera: O "crnim knjigama" jugo-filma* gdje referira na radove Ive Škrabala (*101 godina filma u Hrvatskoj 1895-1997*, 1998) i Bogdana Tirnanića (*Crni Talas*, 2008) kao na „crne knjige“ koje socijalističku Jugoslaviju predstavljaju kao „totalitarnu katakombu“ a jugoslavensku kinematografiju kao „kinematografiju bunkera“.<sup>25</sup>

Ipak, ono što čak ni zagovaratelji totalitarne paradigme partizanskom filmu ne mogu osporiti jeste da je to prije svega antiratni film. Ovo opet, nije ništa novo. Ratni filmovi su najčešće u svojoj osnovi antiratni. Međutim, u kontekstu partizanskog filma pojam antiratnog predstavlja i nešto više. Prezentacija NOB-e na filmu nije samo konstruirala logiku mira, već je pokušala odrediti pravac razvoja društvene budućnosti, razvijala svijest o socijalističkoj Jugoslaviji kao nadnacionalnoj, politički emancipiranoj državnoj zajednici, o solidarnosti, jednakosti, bratstvu i jedinstvu, i konačno – novom čovjeku. Pojam antiratnog u kontekstu jugoslavenske kinematografije dobija time još jedno ideološko značenje. Čini se da kao što Narodnooslobodilačka borba nije bila samo rat za oslobođenje od okupatora već upravo i to – „borba“ za jedan novi, bolji svijet; kao što partizani nisu bili samo anifašisti, već nositelji revolucionarne ideologije, prakse i sveopće emancipacije čovjeka, kao da i sam partizanski

---

<sup>25</sup> Vidjeti: Jovanović, Nebojša (2011): *Kinematografija bunkera: O "crnim knjigama" jugo-filma*. U Ines Prica i Tea Škokić (eds): *Horror Porno Ennui: Kulturne prakse postsocijalizma*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 299-310.

film nije samo antifašistički i antiratni već uzima aktivno učešće u ovom emancipacijskom procesu, u kome je nesumnjivo imao svoje domete, ali i svoja ograničenja.

U svojoj knjizi *Historik*, J.G. Droysen je napisao da se povijesni izvori mogu podijeliti na tradicionalne izvore ("Tradition") i artefakte ("Überreste").<sup>26</sup> U tom smislu, potencijal partizanskog filma kao povijesnog izvora, koji nam može reći nešto više o NOB-i, jest ograničen na tradiciju. Artefaktima NOB-e bi se mogli smatrati filmovi snimljeni u njenom toku, a nikako poslije nje. Mađutim, partizanski film postaje artefakt i primarni povijesni izvor ukoliko se bavimo izučavanjem historiografije i percepcije NOB-e nakon rata. Filmovi ne mogu biti određeni kao istiniti ili neistiniti, niti ih se može podijeliti na pouzdane ili nepouzdanе povijesne izvore, jer sve zavisi od toga na kojem je nivou specifičan izvor upotrebljen kao izvor i šta je konačno predmet izučavanja. Kao što povjesničar Marc Ferro tvrdi, svaki film se može posmatrati kao dokumentarac.<sup>27</sup> Ključno je pitanje samo, šta je realnost koju partizanski film dokumentira? Nije li to možda realnost imaginacije, mentalni i duhovni univerzum onih koji su ga stvarali? S tim u vezi, valjalo bi se podsjetiti ostvarenja Radoša Novakovića *Bekstva*, koji nam kroz lik Slobodana već na samom početku ovog filma jasno poručuje: "Tak'i su bili, ili sam tako zamišljao ljude, na koje sam hteo da ličim... ljudi oktobra, ljudi velike revolucije!" Razlozi zbog kojih im se jugoslavenska kinematografija uvijek iznova vraćala i razlozi zbog kojih bismo im se i mi trebali vratiti, pitanje su budućnosti, a ne prošlosti.

Čuvenu rečenicu Serge Daneyja da komunizam, kao i film, predstavlja obećanje kontradruštva, mogli bismo staviti *vice-versa*: Film, kao i komunizam, predstavlja obećanje kontradruštva!

---

<sup>26</sup> Droysen, Johann Gustav (1937): *Historik. Vorlesungen über Enzyklopadie und Methodologie der Geschichte* München, str. 27.

<sup>27</sup> Ferro, Marc (1988): *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, str. 12–13.

## **Bibliografija**

- Ahmetović, Lutvo (ur.) (1982): Zbornik sjećanja. Zagreb 1941-1945. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH; Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske; Školska knjiga.
- Deretić, Jovan (2001): Kratka istorija srpske književnosti. Beograd: Svetovi.
- Droysen, Johann Gustav (1937): Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. München.
- Ferro, Marc (1988): Cinema and History. Detroit: Wayne State University Press.
- Jovanović, Nebojša (2009): Čitajući Pavla Levija u Sarajevu. U: Republika (456-459).
- Jovanović, Nebojša (2011): Kinematografija bunkera: O "crnim knjigama" jugo-filma. U: Ines Prica i Tea Škokić (ur.): Horror Porno Ennui: Kulturne prakse postsocijalizma. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 299–310.
- Milovanović Nikola (1985): Draža Mihailović. Zagreb: Centar za informacije i publicitet.
- Musabegović, Senadin (2009): Totalitarizam i jugoslavensko socijalističko iskustvo: primjer Sutjeske Stipe Delića. U: Hrvatski filmski ljetopis (57-58), str. 41–57.
- Novaković, Radoš (1962): Istorija filma. Beograd: Prosveta.
- Pavičić, Jurica (2003): Igrani filmovi Fadila Hadžića. U: Hrvatski filmski ljetopis (34), str. 3–38.
- Raspor, Vicko (1988): Riječ o filmu. Beograd: Institut za film.
- Romac, Paško (1951): Bekstvo sa robije. Beograd: Prosveta.
- Šakić, Tomislav (2004): Hrvatski film klasičnoga razdoblja: Ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona. U: Hrvatski filmski ljetopis (38), str. 6–34.
- Šakić, Tomislav (2009): Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog. U: Hrvatski filmski ljetopis (57-58), str. 14–26.
- Vojinović, Aleksandar (1957): Ponovo slobodni. Beograd: Prosveta.
- Zlatic, Bogdan (1993): Iz istorije srpskog filma: Voja Nanović – poslednji pionir. Beograd: Muzej jugoslovenske kinoteke.
- Zvijer, Nemanja (2009): Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog sociološkoj analizi filma na primeru Bitke na Neretvi Veljka Bulajića. U: Hrvatski filmski ljetopis (57-58), str. 27–40.



## Knjige bez granica

### Regionalne književne manifestacije i tržišna ideologija<sup>1</sup>

**Gjorgje Bozhoviq**

### Punktirana (r)evolucija

„Raduje me i uzbuđuje ovoliki broj ljubitelja knjige. To je doista retko videti, a još je radosnije doživeti i biti pisac tolikog čitalačkog naroda.“

(Dobrica Ćosić, na otvaranju Beogradskog sajma knjiga 1996)<sup>2</sup>

Tradicija kulturnih festivala u Jugoslaviji počinje tridesetih godina XX vijeka. Prvi, i danas najstariji, takav događaj u Srbiji i Jugoslaviji — Vukov sabor u Tršiću — započeo 1933. godine kao godišnje okupljanje radnika u kulturi, umjetnika i akademika, i publike, a u cilju predstavljanja i popularizacije nacionalne tradicije i kulturnog stvaralaštva, kao i djela i kulta Vuka Karadžića u nacionalnoj, institucionaliziranoj kulturi, 2012. godine održava se 78. put. Budući da je već i u nastanku zamišljen kao nacionalni festival, Vukov sabor je prvenstveno tu ideološku funkciju ispunjavao i potonjih decenija, kao i danas, dakako u tijesnoj sprezi sa ideološkim aparatima nacije: državom, školom (Đački Vukov sabor održava se 2012. godine 41. put), akademijom i univerzitetom, „salonskom“ odnosno mainstream umjetnošću, i dr. O stogodišnjici smrti Vuka Karadžića 1964. godine, Vukov sabor će, od dotada mahom lokalne, prerasti u manifestaciju od republičkoga značaja, kakvu fizionomiju zadržava i do danas.<sup>3</sup>

Vukov sabor festival je nacionalnoga karaktera; kao takav festival u sebi okuplja širok spektar kulturnih segmenata i različite vrste umjetnosti. No, ubrzo potom, specijaliziraju se i godišnja okupljanja posvećena pojedinačnim segmentima kulture i umjetnosti. Prvi književni

---

<sup>1</sup> Esej je nastao tokom sedmoga i osmog mjeseca 2012, u okviru projekta *Criticize this!* za regionalnu umjetničku kritiku u medijima, koji je finansiran od strane EU (<http://www.criticizethis.org>). Izradu eseja mentorirao je Vladimir Arsenić. Po završetku projekta, preliminarna verzija eseja objavljena je u prevodu na engleski jezik u elektroničkom zborniku radova *Criticize this!*, str. 37–46. Online dostupno na <http://www.criticizethis.org/wp-content/uploads/2013/01/CriticizeTHIS-publikacija-eseji-final.pdf>, posljednji pristup 12.02.2013.

<sup>2</sup> Ćosić, Dobrica (1996): Citat iz pozdravnog govora povodom otvaranja Beogradskog sajma knjiga. Online dostupno na [http://2009.beogradskisajamknjiga.com/active/sr-cyrilic/home/istorijat/o\\_sajmu\\_su\\_rekli.html](http://2009.beogradskisajamknjiga.com/active/sr-cyrilic/home/istorijat/o_sajmu_su_rekli.html), posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>3</sup> Opština Loznica: Vukov sabor. Online dostupno na [http://www.loznica.rs/OpstinaLoznica-Vukov-sabor\\_114\\_](http://www.loznica.rs/OpstinaLoznica-Vukov-sabor_114_), posljednji pristup 11.09.2012.

(književno-izdavački) takav događaj festivalskoga karaktera u Jugoslaviji, a ujedno i do danas najmasovniji — Međunarodni sajam knjiga — također je pokrenut u tijesnoj sprezi s državom i njezinim ideološkim aparatima, 1956. godine u Zagrebu, odnosno već od sljedeće godine u Beogradu. Sajam knjiga održava se 2012. godine 57. put, pod izravnim patronatom gradskih vlasti Beograda; tek s malim konceptualnim izmjenama od 2000. naovamo (poput posebnoga predstavljanja izdavaštva i kulture „zemlje počasnoga gosta“ Sajma, počev od 2002. godine).<sup>4</sup>

U međuvremenu su ustanovljena i brojna druga festivalska književna okupljanja širom Jugoslavije. Neka od njih su uspjela zadržati tek lokalni karakter, dok su druga stekla i dosta širu reputaciju. Struške večeri poezije, recimo, prvi puta su održane 1962. godine s pretežno lokalnim značajem, u narednih par godina prerastaju u međurepublički festival, a od 1965. se održavaju kao međunarodni festival poezije — u 2012. godini 51. put. Od 1966. definiran je koncept festivala koji je zadržan do danas; opet, s malim izmjenama u suvremenoj eri (poput nagrade za debutantsku knjigu poezije sa UNESCO-om od 2003. godine).<sup>5</sup>

U tome okvirnom periodu tokom šezdesetih godina XX vijeka, dakle, i formira se tzv. „kulturalna mapa“ Jugoslavije, kada je o književnim festivalima riječ. U tom jednome relativno kratkom vremenskom periodu, u rasponu od deceniju—dviije, začinje se znatan broj kulturnih događaja festivalskoga tipa, ili se pak redefinišu i rekonceptualiziraju stare manifestacije. U naredna četiri do pet desetljeća, međutim, tada stvorena „kulturalna mapa“ ostat će pak statična i nepromijenjena, ući će u fazu mirovanja. Koliko je u periodu formiranja rapidno evoluirala za relativno kratko vrijeme, to je potom i uslijedio relativno dug period staze nakon njega.

Šezdesetih se godina, okvirno, utemeljuje „kulturalna mapa“ SFRJ i u širem kontekstu, ne samo književnom: tada se osnivaju i većina muzeja po gradovima Jugoslavije, biblioteke, galerije, neka kazališta, pa i sveučilišta, što će opstajati u docnijim decenijama. Upravo to su okvirne godine zasnivanja institucija kulture u SFRJ, nakon kojih one ulaze u fazu staze.

Teoriju punktiranoga ekvilibrija uvode u studije biološke evolucije Eldredge i Gould 1972. godine kao alternativu filetičkome gradualizmu u tradicionalnome shvaćanju biološke evolucije. Za razliku od filetičkoga gradualizma, po kome čitave vrste evoluiraju vremenom postupno gradacijski, kvantitativno akumulirajući mutacije iz generacije u generaciju, teorija punktiranoga ekvilibrija ističe značaj staze u evoluciji vrsta, pretpostavlja kladogenezu vrsta i u većoj mjeri uzimlje u obzir spoljašnje čimbenike koji utiču na tok evolucije. Teorija Goulda i Eldredgea potom je primjenjivana i u društvenohumanističkim znanostima radi objašnjenja puntuacijskih fenomena i u društvenoj evoluciji — u lingvistici, sociologiji, politologiji i sl.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Beograd: Međunarodni beogradski sajam knjiga. Online dostupno na <http://www.beogradskisajamknjiga.com/>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>5</sup> Struga: Struški večeri na poezijata. Online dostupno na <http://www.svp.org.mk/>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>6</sup> Eldredge, Niles & Stephen Jay Gould (1972): Punctuated equilibria: an alternative to phyletic gradualism. U:

Promjene u društvenim sustavima tako se tumače rapidnim, korjenitim promjenama čiji uzrok dolazi spolja, i koje zahvaćaju čitavi sustav odjednom; ne lagahnim i postupnim evoluiranjem samoga sistema iznutra. Uticaj spoljašnjih čimbenika na sistem time uvelike dobija u značaju, jer uslovi sredine i prilike koje u njoj vladaju utiču na sustav znatno više nego što bi taj sustav sam od sebe vremenom gradualno evoluirao. Teorija punktirane evolucije izravno se naslanja na dijalektički materijalizam Marxa i Engelsa, na osnovu čijih postulata su i Gould i Eldredge formirali ovu teoriju biološke promjene i specijacije.

Faktičko postojanje puntuacije u evoluciji književnih festivala navodi na mogućnost primjene principa teorije punktiranoga ekvilibrija i pri objašnjenju njihove povijesti. Za nju je pak svakako najznačajniji fokus koji teorija punktiranoga ekvilibrija prebacuje na društvene, spoljne faktore evolucije. Punktiranost u historiji uspostavljanja književnih festivala svjedoči, dakle, upravo o spoljašnjemu, društvenom uticaju na njihovu inicijaciju i utemeljenje. Ako su određeni periodi i epohe pogodniji za uspostavljanje književnih festivala nego drugi, odnosno ako postoje periodi kada ovi festivali stagniraju, kad se inertno samoodržavaju vremenom, to onda nedvojbeno znači postojanje određenih spoljnih, makrosocioloških faktora koji oblikuju takvu puktiranu (r)evoluciju na kulturnoj sceni.

Festival kulture odnosno umjetnosti jest, naime, svaki takav događaj koji se odlikuje: (a) kalendarskom periodičnošću — najčešće u jednogodišnjem intervalu, i to obično u isto ili približno u isto vrijeme svake godine; zatim, (b) recentnošću ponude — obično se predstavlja produkcija nastala u intervalu između dva festivala; te (c) javnošću — u smislu interakcije s publikom, bez koje nema niti festivala: festival nije skup zatvorenoga tipa, već primarno služi promociji i predstavljanju kulturnih segmenata široj javnosti. Mogu se izdvojiti i druge odlike festivala, poput performativnosti i jedinstvenosti (festival se događa u interakciji s publikom samo na datome mjestu i u dato vrijeme); no to su već odlike drugoga reda. Pod festivalima, dakle, ovdje podrazumijevam sve kulturne manifestacije čije su glavne odlike periodičnost i recentnost, te interakcija s određenom publikom; dakle i književne sajmove, i sabore, i večeri pisaca i sl. — smatram da su sve manifestacije toga tipa strukturno i ideološki dovoljno bliske međusobno, eda se mogu zajedno analizirati.

U tom smislu, svaki festival i teži k tome da postane „tradicionalan“, tj. da se, jednom uspostavljen, uzastopno održava i narednih godina. Faze staze u evoluciji kulturnih festivala jesu, dakle, imanentne njihovoj prirodi. Faze punktirane (r)evolucije, međutim, kada se svi ti festivali učestalo i rapidno osnivaju za relativno kratko vrijeme, svjedoče pak o specifičnosti upravo određenih epoha; a taj njihov specifikum ne može biti drugo do ideološke prirode.

Nije, dakle, s obzirom na to, teško pretpostaviti zašto je kulturnoj sceni Jugoslavije u eposi nakon II svj. rata, socijalističke revolucije i okončanja hladnog perioda s Informbiroom, tokom

šezdesetih — manje-više koju dekadu, bilo potrebno osnovati i utemeljiti i svoju tzv. „kulturnu mapu“. Mlada vladajuća klasa tek treba preko svojih ideoloških aparata uspostaviti dominaciju vlastite ideologije, i u sferama kulture i umjetnosti. Književni festivali jesu dio te ideološke mašinerije, zajedno s književnom kritikom, s izdavaštvom, književnim nagradama i sl. (vrlo često festivali zapravo i objedinjuju književne nagrade, izdavaštvo ili kritiku u sebi); a njihov pristup široj javnosti, po prirodi stvari, imajući u vidu njihovu javnost i kalendarsku periodičnost, jest daleko neposredniji i sistematskiji u usporedbi s drugim vidovima književne recepcije (poput medijske kritike ili književnih natječaja i dr.), što ih i čini toliko pogodnima za kulturnoideološku propagandu.

Tako, kada govori o „ljubiteljima knjige“ koji ga uzbuđuju i „čitalačkom narodu“ koji ga raduje, Ćosić otvoreno nekritički iznosi ideološke predstave o festivalskoj atmosferi, svrsi i konceptu takvih književnih manifestacija. Iz toga njegova pozdravnoga govora na otvaranju Beogradskoga sajma knjiga 1996. stiže se dojam kako Sajam knjiga, ili književnost u Srbiji i Jugoslaviji uopšte, postoje zbog „ljubitelja knjige“ i naroda koji je takav „čitalački“. Zapravo je obratno — „čitalački narod“ je proizveden sajmovima i festivalima, isto kao što je tobožnji „ratnički narod“ (koncept koji istome Ćosiću također nije stran) jednako politički proizveden patrijarhalnom i nacionalističkom kosovskom i „svetosavskom“ mitologijom, tj. ideologijom vladajuće klase i njenih ideoloških aparata; kojima, uostalom, Ćosić i jest veoma blizak.

## Cross-border

„Najznačajniji regionalni festival je Krokodil, koji se događa u Beogradu. Sada će ući u svoju treću godinu. To je jedan doista veličanstven događaj gdje dođe po 600—700 ljudi. Tri noći po pet pisaca, plus jedan bend.“

(Kruno Lokotar, u intervjuu za Radio Slobodna Evropa)<sup>7</sup>

S historijske distance, a naročito nakon političkih prevrata u republikama Jugoslavije i promjene vladajućeg sistema — a sa njim, dakako, i promjene dominantne ideologije, lako je govoriti o ideologijama i ideologizaciji *onoga* doba. Unešto teže je pak kritički se osvrnuti na ideologiju i ideologizaciju naše suvremenice, one u kojoj živimo i, naročito, one u kojoj i sami radimo i stvaramo, bez odgovarajuće distance nesvjesni vlastite ideologiziranosti. Činjenica je kako i ovaj esej nastaje u sličnim, ako ne identičnim, ideološkim uslovima, u okviru projekta

---

<sup>7</sup> Lokotar, Kruno; Vidojković, Marko (2011): Kulturnom saradnjom protiv nacionalnih stereotipa. Intervju za Radio Slobodna Evropa. U: Omer Karabeg (ur.): Most Radija Slobodna Evropa, 7. 8. 2011. Online dostupno na [http://www.slobodnaevropa.org/content/most\\_kulturna\\_saradnja\\_lokotar\\_vidojkovic/24288915.html](http://www.slobodnaevropa.org/content/most_kulturna_saradnja_lokotar_vidojkovic/24288915.html), posljednji pristup 11.09.2012

*Criticize this!* za regionalnu umjetničku kritiku u medijima, koji provode kulturne udruge iz Zagreba, Beograda i Ulcinja. I pozicija s koje u ovome eseju nastupam, dakle, prelijeva se kroz dijalektiku margine i mainstreama po više osi. Ta je pozicija alternativna u odnosu na nacionalne kulturne scene, ali je centralna u toj liberalnoj regionalnoj alternativni. Ona dolazi pak s radikalno lijeve margine unutar toga alternativnoga centra, s namjerom da izloži kritici njegov liberalizam; ali sa margine koja progovara njegovim sredstvima, i kojoj je dozvoljeno govoriti unutar njegovoga mainstreama, čime i ona nužno gubi svoju marginaliziranost, no ne i dijalektički kritički potencijal. Kako izradu ovoga eseja financira EU, ali ne stoji iza stavova koji se iznose u njemu i ograđuje se od njih, tako bi mogao i autor toga eseja govoriti unutar diskursa EU, te unutar diskursa regionalne književne scene, ali ne stajati iza stavova koje bilo EU, bilo ta scena zastupaju, i ograditi se od njih.<sup>8</sup> U toj strukturnoj dijalektici diskursa postaje moguće govoriti i o regionalnoj književnoj sceni s radikalno lijeve kritičke pozicije (u ovome slučaju, s neomarksističke kritičkoanalitičke pozicije, uz elemente dekonstrukcije), i unatoč — ili baš zahvaljujući! — vlastitoj višeslojnoj pripadnosti strukturi, odnosno mreži, tih diskursa.

Puntuacija u povijesti osnutka i razvoja književnih festivala u Jugoslaviji što se zbilja okvirno tokom šezdesetih godina XX vijeka nije bila posljednja takva puntuacija u njihovoj evoluciji. Slična stvar se ponovo događa, opet okvirno, u deceniji nakon 2000. godine. Još od 1995. organizira se u Puli sajam knjiga — Sa(n)jam knjige u Istri 2012. godine održava se 18. put. Sajam knjige Interliber, koji se u okviru Zagrebačkoga velesajma, u 2012. godini održava 35. put, također je nakon 2000. dobio regionalnu dimenziju.<sup>9</sup> Funkciju koju je Sajam knjiga u Beogradu ispunjavao u federalnoj Jugoslaviji i, docnije, u Srbiji i Crnoj Gori, a kasnije samo u Srbiji, za kulturno područje Hrvatske su, po raspadu zajedničke države i zajedničkog tržišta, dakako morali preuzeti zagrebački Interliber i pulski Sa(n)jam knjige, koji će od 2006, nakon razlaza Crne Gore i Srbije, svječano ugostiti i crnogorsku književnu delegaciju.<sup>10</sup> Po razlazu Crne Gore i Srbije, od 2006. će, za novostvoreno kulturnopolitičko područje Crne Gore, biti pokrenut sajam knjiga i u Podgorici; 2012. održan sedmi put.<sup>11</sup> Drugim riječima, zasnivanje i održavanje knjiških sajmova tijesno je povezano s prilikama na političkoj sceni.

Pored sajmova, od 2000. godine organiziraju se, po principu punktirane (r)evolucije, i brojni novi festivali. Oni su, gotovo redom, koncipirani kao *regionalni* književni festivali, što je i važna identitetska odrednica (recimo, često im je već u nazivu istaknuta regionalnost, ili se na nju aludira, kao u nazivu književnih susreta Na pola puta u Užicu).

---

<sup>8</sup> Usp. Veličković, Nenad (2012): Po jutru se danga poznaje. U: Zorica Ilić (ur.): Deutsche Welle. Škljocam i zvocam, 11.07.2012. Online dostupno na <http://www.dw.de/po-jutru-se-danga-poznajе/a-16087771>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>9</sup> Zagrebački velesajam: Interliber. Online dostupno na <http://www.zv.hr/default.aspx?id=506>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>10</sup> Pula: Sa(n)jam knjige u Istri. Online dostupno na <http://www.sanjamknjige.hr/>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>11</sup> Podgorica: Međunarodni podgorički sajam knjiga. Online dostupno na <http://pgsajamknjiga.org/>, posljednji pristup 11.09.2012.

Prvi takav festival nije, međutim, uspio postati „tradicionalan“; ugašen je poslije četiri godine intenzivnog održavanja — „putujući“ književni festival FAK pokrenut je u Hrvatskoj 2000. godine, s premijerom u Osijeku; a zadnji je puta bio održan 2003, nakon više izdanja u raznim mjestima Hrvatske (Zagreb, Pula, Rijeka, Varaždin i dr.), Srbije (Novi Sad, Beograd), pa i šire (London). Akronim FAK prvotno je označavao Festival alternativne književnosti, da bi se docnije raščitavao kao — Festival A književnosti. Ovaj je ideološki pomak od koncepta alternative ka konceptu kvalitete paradigmatičan i u opštem kontekstu regionalnih književnih festivala — o njemu će docnije biti više riječi.

U Užicu su 2006. pokrenuti regionalni književni susreti Na pola puta, koji su u 2012. godini održani sedmi put. Festival Na pola puta fokusiran je prvenstveno ka srednjoškolskoj publici, i održava se pod okriljem Užičke gimnazije. U tome je i funkcionalno sasvim sličan Đačkom Vukovom saboru, ili tzv. „školskim danima“ na Sajmu knjiga u Beogradu; ali se od njih razlikuje ideološki — zbog čega je i bilo potrebno osnovati jedan takav festival. Festival Na pola puta promiče suvremenu postjugoslavensku kulturnu i književnu regionalizaciju, dok ove „tradicionalne“ književne manifestacije služe promociji nacionalnoga književnog kanona i ideja bliskih državotvornoj mitologiji. Drugim riječima, preko ovih književnih festivala vodi se svojevrsna ideološka „bitka za školu“ — koja je i sama jedan od najznačajnijih ideoloških aparata.<sup>12</sup>

Iste godine, 2006. u Kikindi, pokrenut je i festival kratke priče Kikinda Short, također 2012. godine održan sedmi put. Ovaj festival u sebi uključuje i izdavačku djelatnost: izdaju se zbirke priča čitanih svake godine na festivalu; također se dijelom bavi promocijom regionalne književnosti u školi; promocijom suvremene regionalne književnosti mlađih autorki i autora; afirmacijom žanra kratke priče, i sl.<sup>13</sup>

I u Subotici se od 2008. održava regionalni književni festival Pisci u fokusu Fondacije za omladinsku kulturu i stvaralaštvo „Danilo Kiš“, također u cilju popularizacije i promocije suvremene regionalne književnosti i prekogranične suradnje; i također s dijelom fokusiranim na srednjoškolsku publiku. U 2012. godini je održan peti put.<sup>14</sup>

Festival *Krokodil*, nazivom tobožnji akronim za *Književno regionalno okupljanje koje otklanja dosadu i letargiju*, prvi je puta održan 2009. godine u Muzeju „25. maj“ u Beogradu. U 2012. godini održan je četvrti put, u Zagrebu i Beogradu. Pored toga svog ljetnjeg izdanja, Krokodil je tokom protekle tri godine imao još pet dodatnih izdanja — Fantastični februarski

---

<sup>12</sup> Užice: Na pola puta. Online dostupno na <http://www.napolaputa.net/>, posljednji pristup 11.09.2012. Pri organizaciji festivala Na pola puta i osobno sam sudjelovao 2006—2009, a potom dodanas povremeno surađivao s organizatorkama i organizatorima festivala.

<sup>13</sup> Kikinda: Kikinda Short. Online dostupno na <http://kikindashort.org.rs/>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>14</sup> Fondacija za omladinsku kulturu i stvaralaštvo „Danilo Kiš“, Subotica: Pisci u fokusu. Online dostupno na <http://www.danilokis.rs/sr/projekti/394-knjievni-festival.html>, posljednji pristup 11.09.2012.

festival Krokodil u Beogradu 2010. godine, kao i Krokodil na putu — u Indiji (2009. godine), na pulskom sajmu knjiga (2010), u Ljubljani (2010) i na sajmu knjiga u Leipzigu (2011).<sup>15</sup>

Godine kada je pokrenut Krokodil u Beogradu, i u Podgorici knjižara „Karver“ kreće s organizacijom regionalnoga književnog festivala Odakle zovem. I festival u „Karveru“ 2012. godine održan je četvrti put. Formalni povod za održavanje književnih susreta u „Karveru“ u Podgorici jest regionalni književni natječaj za najbolju kratku priču izdavačke kuće i knjižare „Karver“, za koju se nagrade dodjeljuju u okviru festivala. Dijelom je festival Odakle zovem posvećen i popularizaciji i promociji djela Raymonda Carvera, po kome i nosi ime knjižara, organizator i domaćin festivala.<sup>16</sup>

Zasada najmlađi festival nastao u ovome talasu punktuacije jest *Polip*, pokrenut 2011. u Prištini; 2012. održan drugi put. Takođe regionalnog i internacionalnog karaktera, i usprkos formalnoj jezičkoj barijeri, niti ovaj se festival ne razlikuje mnogo od prethodnih festivala po sustavu učesnika, temama i idejnoj osnovici — prekograničnoj književnoj suradnji.<sup>17</sup> I slučaj Polipa možda na najmarkantniji način slijedi princip širenja književnoga tržišta, kakav leži i u osnovi regionalizacije kulture nakon 2000. godine na srpskohrvatskome jezičkom području, jer i u bukvalnome smislu predstavlja prelazak kulturne barijere radi tržišnoga umrežavanja.<sup>18</sup>

Sporadično su u međuvremenu održavane i druge slične manifestacije u Srbiji, Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i drugim republikama; književni festivali su u proteklome desetljeću na prostoru Jugoslavije bili brojniji nego ikada prije. To će reći kako suvremena književnost vapije za ventilima promocije; ona je dosada u javnosti bila zapostavljena u korist akademske nacionalne književne scene, ona je devedesetih bila disidentska, kuloarska, ali nakon 2000. se konačno izborila za svoj medijski prostor; ona upravo postaje književni mainstream, odnosno mainstream alternative; po istom principu po kojem se strukturira nacionalni centar u odnosu na margine, i ove se margine strukturiraju kao centralizirani sustav, te ulaze u logiku tržišne „borbe“ s drugim čvorovima u toj mreži — dakako, najprije sa samim centrom — za medijski prostor, tiraže, reklamu, novac; jer liberalizacija tržišta podrazumijeva konkurenciju. Potvrda je toga i gostovanje Krokodila na leipziškome sajmu knjiga 2011. godine, kada je Srbija bila tzv. „zemlja u fokusu“ sajma u Leipzigu — ova je književna scena, dakle, dobila priznanje, te odnijela primat nad akademskom, nacionalnom književnošću.

Slično i u drugim postjugoslavenskim republikama — alternativna scena, konkurentna nacionalnom književnom establišmentu, posljednjih godina postaje sve afirmiranija. Recimo,

---

<sup>15</sup> Beograd: Krokodil. Online dostupno na <http://www.krokodil.rs/>, posljednji pristup 11.09.2012.

<sup>16</sup> Podgorica: Knjižara „Karver“. Online dostupno na <http://www.karver.org/>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>17</sup> Prištinë: Polip. Online dostupno na <http://polipfestival.wordpress.com/>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>18</sup> Usp. Bobičić, Nađa & Gjorgje Bozhoviq (2012): Albanian literature in translation in Montenegro. Seminari i XXXI Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare. Prishtinë: Universiteti i Prishtinës, Fakulteti i Filologjisë, 24. 8. 2012.

u Hrvatskoj, izdanja Algoritma koja uređuje Lokotar jesu ta koja sve češće odnose književne nagrade.<sup>19</sup> I u Bosni i Hercegovini neprikosnoveno dominira (anti)ratno pismo u literaturi, sa angažiranim tematikom.<sup>20</sup> Kao i na Kosovu, u stvaralaštvu mlađe, posttraumatske generacije autorki i autora.<sup>21</sup> U Crnoj Gori, nakon službenoga raskida s velikosrpskim nacionalizmom, novi mainstream postaje liberalna struja i u kulturi i u umjetnosti.<sup>22</sup> I u Sloveniji, „prašina se diže“ za romanima i filmovima s jugonostalgičarskim temama.<sup>23</sup> Tako mainstream na tržištu knjiga, dakle, postaje sve to; — angažirano, identitetsko, tranzicijsko, „suočeno s prošlošću“, „iznadnacionalno“, regionalno, *cross-border*.

S raspadom i razaranjima Jugoslavije devedesetih ostale su zatvorene i kulturne veze između jugoslavenskih republika. Ako je (što se pak može dovesti i u pitanje; v. o tome niže) prije toga i postojalo nešto što bi se zvalo „jugoslavenska književnost“, tada se to po više osi raslojilo. Na jednoj strani, oštro su se ocrtale granice između nacionalnih književnosti u svim republikama srpskohrvatskoga govornog područja ponaosob (s jednim produženim periodom zajedništva Srbije i Crne Gore), koje su ujedno dokinule i sve vrste ranijih međusobnih veza. Na drugoj pak strani, izdvojila se i opozicija, alternativa nacionalnim kulturnim elitama, koja je pokušala sačuvati odnosno obnoviti taj (post)jugoslavenski kulturni prostor. Raslojavanje kulturne scene Jugoslavije s njezinim raspadom, dakle, teklo je višedimenzionalno — s jedne strane po teritorijalnoj ili nacionalnoj osi; ali s druge strane i po ideološkoj.

Tokom devedesetih godina, međutim, političke prilike su išle naruku nacionalističkim elitama. One drže ne samo akademiju i sveučilišta, već i sve kulturne manifestacije, skoro sve medije, izdavaštvo, kritiku i književne natječaje, obrazovni sustav i udžbenike — čitavi javni i medijski prostor, odakle propagiraju svoju ideologiju. To je vakat kad je antinacionalistička književna scena doista bila alternativna i subverzivna — samizdati, borba s cenzurom, protiv medijskoga mraka i državne represije; vrijeme kada je bilo važno imati tiskovine poput Feral Tribunea. Prvi je FAK u Osijeku doista i bio Festival alternativne književnosti. No, čim je ta

---

<sup>19</sup> „Ove godine se dogodilo da knjige koje sam uredio za Algoritam baš zabljesnu i dobiju gotovo sve relevantne nacionalne nagrade. Još se nije dogodilo da su knjige istog nakladnika ili urednika dobile i nagradu Jutarnjeg lista i tportala, da ne spominjem nagradu Vladimir Nazor, nagradu Grada Zagreba, SFeru“; Lokotar, Krno (2011): *Obrazovana publika bi našim državama sudila, vlast razvlastila*. Intervju za tportal. Online dostupno na <http://www.tportal.hr/kultura/knjizevnost/146099/Obrazovana-publika-bi-nasim-drzavama-sudila-vlast-razvlastila.html>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>20</sup> Usp. pamflet-kritiku Sokolović, Mirnes (2012): *Angažman kao kič*. U: (Sic!), časopis za po-etička istraživanja i djelovanja 11, str. 32—53. Online dostupno na <http://www.sic.ba/rubrike/temat/mirnes-sokolovic-angazman-kao-kic/>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>21</sup> Usp. antologiju novije kosovske književnosti Neziraj, Jeton (ur.) (2011): *Iz Prištine, s ljubavlju*. Beograd: Algoritam media.

<sup>22</sup> Usp. moju kritiku antologije suvremene crnogorske drame *Poslije Hamleta*, u Bozhoviq, Gjorgje (2012): *Farmaceutska pH-antologija*. Online dostupno na <http://www.books.hr/kolumne/criticize-this-poslije-hamleta>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>23</sup> Usp. kritiku Vojnovićevog romana *Čefurji raus!* u Arsenić, Vladimir (2012): *Uzaludno dizanje prašine*. Online dostupno na <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/29188-Uzaludno-dizanje-praine.html>, posljednji pristup 11.09.2012



književnost jednom počela osvajati medijski prostor, te FAK postao Festival A književnosti, to je i u širem kontekstu indiciralo svojevrsnu ideološku promjenu u korist dotad oporbenih politika. Ima puno pravo Lokotar kada u tolikoj mjeri glorificira zasluge i naslijeđe FAK-a za suvremenu književnu scenu<sup>24</sup> — taj prvi proboj i jest svakako značio prijelomnicu.

Sada, kada je ta alternativna književna scena postala dominantna, kada nacionalističke elite ostaju u svojoj mitskoj prošlosti, te se i svi njihovi ideološki i propagandni aparati — od nacionalnih festivala koji također u periodu nakon 2000. prolaze sitne konceptualne izmjene, preko univerziteta, do škole i medija — prestrojavaju na liniju proevropskoga liberalizma, o subverziji i oporbi ne može biti niti govora. Sada je to *A književnost*, „vrhunska“ književnost, ona nesporno vlada scenom, napustila je kuloare i uselila se u urede nakladnika, u knjižnice, u medijski prostor, te naravno — *na tržište*. Jer, ideološka borba jest ujedno i ekonomska; tj. obratno, to što je uvijek suštinski upravo ekonomska borba, bitka za tržište, samo se na razini političkog manifestira kao ideološka.

U tome smislu, Lokotar danas nije nimalo drugačiji od Ćosića devedesetih. Obojica se oduševljavaju posjećenošću svojih književnih festivala, rastućim tiražima vlastite produkcije, nagradama i priznanjima književnih kritičara, „preporodom“ svoje književnosti — ili, jednom riječju, vlastitim uspjehom na tržištu. Ćosićev „čitalački narod“ danas jeste Lokotarov „doista veličanstven događaj gdje dođe po 600—700 ljudi“. Jedino je retorika drugojačija. I jednako kako je Ćosić bio glavni ideolog velikosrpske nacionalističke kultur-propagande osamdesetih i devedesetih, tako je Lokotar glavni književni urednik, kritičar, direktor i voditelj književnih festivala ili žirija u regionu danas; od FAK-a, preko Pričigina, nagrade Prozak, do Krokodila, do „Karvera“ i do Kikinda Shorta. Prividna razlika jeste samo u tome što je prvi na ideološkoj pseudodesnici — zapravo tranzicijskoj ljevici kontaminiranoj nacionalizmom; dok je potonji na nekakvoj pseudoljevici — zapravo socijaldemokratskoj ili liberalnodemokratskoj desnici, kontaminiranoj postsocijalističkim naslijeđem.

---

<sup>24</sup> Recimo, u Lokotar, Krno (2010): Inovacije i renovacije književne scene. Intervju za Kulturpunkt. Online dostupno na <http://kulturpunkt.hr/content/inovacije-i-renovacije-knji%C5%BEevne-scene>, posljednji pristup 11.09.2012

## **Panem et circenses**

„‘Opuštanju’ i posljedičnom graničnom 'propuštanju' više je pridonio biznis, uvoz—izvoz itd. negoli smislene i ciljane kulturne politike. Kapitalizam ne trpi granice i carine, razara ih, širi tržišta. (...) Nema tu puno humanizma, za renesansu povezivanja srpske i hrvatske kulture zaslužan je kapitalizam.“

(Kruno Lokotar, u intervjuu za Vreme)<sup>25</sup>

Kada piše o produkciji izmišljenih tradicija (engl. *inventing traditions*) kakvu provode ideološki aparati kapitalističkih nacionalnih država, kao reakciju na procese modernizacije od XIX stoljeća naovamo, Hobsbawm<sup>26</sup> ističe ulogu sredstava masovnog informiranja — čiji je nastanak također proizvod formiranja građanske klase i nacionalnih država — u konstruiranju i širenju tih pseudotradicija. Drugim riječima, vladajućoj klasi su nužni radi utemeljenja njene ideologije u društvu, u javnom mnijenju i svijesti naroda, jaki propagandni ideološki aparati, kako bi zauzvrat, po Althusseru,<sup>27</sup> vladajuća ideologija i održavala tu klasu na vlasti. Festival kulture nije drugo do propagandni ideološki aparat — u borbi za prevlast jednoga društvenog sistema nad drugim, tj. za prevlast jedne ideologije, odnosno u slučaju kapitalističkoga načina proizvodnje (što taj i jest u slučaju književne produkcije u Jugoslaviji, kako šezdesetih nakon liberalizacije ekonomije SFRJ poslije perioda Informbiroa, tako i devedesetih i dvijehiljaditih nakon novoga perioda tranzicije), — za prevlast na tržištu.

Utoliko je i važno književnim festivalima, koji jesu sredstvo za masovno informiranje i propagandni ideološki aparat *par excellence*, okupirati javni i medijski prostor. I ne samo to, oni tada postaju i vrsna marketinška platforma za knjige koje se na njima predstavljaju, a koje treba, uostalom, i prodati publici. Tržišna logika na festivalskoj kulturnoj sceni ogleda se i u takvim kapitalističkim konceptima u kojima razmišljamo i govorimo o festivalima, kao što su to brojnost (učesnika i učesnica festivala, publike, čitalačkih večeri, predstavljenih djela itd.) i ekskluzivnost odnosno raritet „ponude“ (Dubravka Ugrešić na festivalu Na pola puta u Užicu 2009. godine, Beqë Cufaj na Krokodilu 2010, na koji je bio spriječen da dođe,<sup>28</sup> i sl.). Ili pak u tome kako se ta „ponuda“ sama prilagođava tržištu, kako je marketinški uobličena eda bi se

---

<sup>25</sup> Lokotar, Kruno (2008): Između „kajkanja“ i „brekanja“. Intervju za Vreme 936, 11. 12. 2008. Online dostupno na <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=770728>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>26</sup> Hobsbawm, Eric (1983): Introduction: Inventing Traditions. U: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (ur.): The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, str. 1—14. [usp. i srpskohrvatski prevod Hobsbaum, Erik (2011): Izmišljanje tradicije. Beograd: Biblioteka XX vek].

<sup>27</sup> Althusser, Louis (1965): Pour Marx. Paris: François Maspero. [usp. i srpskohrvatski prevod Altise, Luj (1971): Za Marksa. Beograd: Nolit].

<sup>28</sup> O čemu za Peščanik izvještava Arsenijević, Vladimir (2010): Suština jednog pograničnog incidenta. Online dostupno na [http://pescanik.net/2010/06/sustina-jednog-pogranticnog-incidenta/](http://pescanik.net/2010/06/sustina-jednog-pogranicnog-incidenta/), posljednji pristup 11.09.2012

što bolje „prodala“ publici (književnost „plus jedan bend“, žive svirke i performansi, bedževi, ekskurzije, zabave, *circenses*).<sup>29</sup>

Izmišljanje tradicije, u tome hobsbawmovskom smislu, jest ujedno i ideološki i tržišni postupak na regionalnoj književnoj sceni — i tu se najplastičnije i ogleda istovjetnost idejnog i ekonomskog. Pri tome mislim kako na izmišljanje tradicije u užem smislu — tradicije samih festivala; tako i na produkciju izmišljene tradicije u širem smislu — u smislu tradicije na koju se oni pozivaju, i koju predstavljaju, a koja je jednako konstrukt, makar unešto kompleksniji. Radi se, dakako, o „regionalnoj“ književnoj tradiciji, o tzv. „postjugoslavenskom“ naslijeđu, o „obnovi“ jednoga kulturnog prostora i kulturnih veza između zemalja u regiji. U tom smislu je vrlo indikativno svjedočenje Ivana Čolovića na književnim susretima Na pola puta u Užicu 2012. godine. Čolović primjećuje, pozivajući se na osobno sjećanje i iskustvo, kako nešto što bi realno postojalo kao „jugoslavenska kulturna scena“ ili „jugoslavenski kulturni prostor“ za vrijeme stvarnog postojanja SFRJ faktički nije egzistiralo kao integralna pojava ili entitet; već su postojale, upravo, posve nezavisne kulturne scene u odgovarajućim republikama, između kojih su tek eventualno održavani dozirani, manje ili više intenzivni, kontakti. Nasuprot tome, dalje primjećuje Čolović, danas se, upravo na festivalima kao što je užički Na pola puta, kao i u književnosti i kulturi uopšte, naknadno stvara takav jedan zajednički „regionalni“ kulturni prostor, i stvara se, *post festum*, upravo nešto što je realno „jugoslavenska“ kulturna scena ili „jugoslavenska“ književnost.<sup>30</sup>

Kako ideologija ne ide bez svoje mitologije, to i ovdje imamo čitav arsenal simbolike povezane s jugoslavenskim državotvornim naslijeđem: književni susreti u Užicu zovu se još i „Užičkom književnom republikom“, festival Odakle zovem u Podgorici otvoren je 2012. serijalom *Tito — posljednji svjedoci testamenta* Lordana Zafranovića, Krokodil se održava u Beogradu unutar kompleksa Muzeja istorije Jugoslavije, u amfiteatru Muzeja „25. maj“, i sl. Čitava je ova ikonografija, kao i konstruirana tradicija koju predstavlja, tj. koja ju proizvodi, stavljena, dakle, ujedno u ideološki i u tržišni kontekst. U ideološki — tako što „regionalno“ tumači, s jedne strane, kao „obnovu“ starog, kao tobožnji kontinuitet spram nacionalističkog diskontinuiteta devedesetih (tobožnji zato što se svakako radi o konstruktumu prošlosti), a pak s druge strane, tako što će politički posvojiti antinacionalističko i antifašističko naslijeđe SFRJ, spram konkurentskih nacionalnih književnih politika (u prvom redu srpske, koja je još uvijek najjači politički i tržišni konkurent, zbog čega se najviše sučeljavanja između „akademske“ i „alternativne“ scene i dalje i vodi u Srbiji). A u tržišni kontekst — zahvaljujući jugonostalgiji odnosno titostalgiji.

---

<sup>29</sup> Slično usp. i u Dadić-Dinulović, Tatjana (2010): Savremeni grad kao prostor spektakla — pozornica ili scena. U: *Kultura* 126 (1), str. 84—93.

<sup>30</sup> Čolović, Ivan (2012): čitanje na književnim večerima festivala Na pola puta. Užice: Mala scena Narodnog pozorišta u Užicu, 26.04.2012.

Pored konstrukta tradicije, drugi elemenat ideologije kojom se samotumači suvremena regionalna književna scena jest konstrukt kvalitete. Kako ova scena postaje mainstream, kako postaje institucionalizirana, ona procesom punktiranoga ekvilibrija i izgrađuje infrastrukturu i mrežu svojih institucija, od nakladnika do književne kritike i književnih natječaja i festivala. To i omogućuje njeno održavanje na tržištu, ali za to je potrebno i ideološko opravdanje — a u ovome slučaju, ono jeste konstrukt kvalitete ove književnosti na koji se poziva ta književna scena.<sup>31</sup>

Još jedan ideološki konstrukt jeste ovdje itekako vrijedan pomena, a to je konstrukcija o vlastitoj subverzivnosti i alternativnosti. Premda je ova književna pseudoljevica prestala biti alternativna istog onoga trenutka kada je osvojila medijski prostor i ušla u mainstream, ona i dalje sebe percipira kao subverziju i alternativu, i tu autopercepciju ističe u metajeziku o sebi kao jednu od svojih ključnih osobina. Iako je s mainstream pozicije nemoguće biti nezavisan, a kamoli subverzivan, na svakome od ovih književnih festivala čuje se poruka „mi smo ovdje nezavisni, mi smo alternativni, mi smo subverzija“. Upravo ta konstruirana svijest o vlastitoj nezavisnosti jeste jedan od momenata gdje je ideologiziranost najjača. Ne zaboravimo, tako i Ćosić za sebe misli kako je nezavisan i alternativan mislilac u Srbiji, kako je disident i netko koga je srbijanska javnost odbacila, tko je „u tuđem veku“ i prinuđen oglašavati se s margine i pod pritiscima — „posljednji disident XX vijeka“.<sup>32</sup> Posljednji bastion nacionalnog kulturnog mainstreama u regionu ostaje još jedino Srbija, budući da su u ostalim republikama liberalna i nacionalna scena u javnoj sferi gotovo izjednačene. Stoga, jedino još u Srbiji u mainstream medijima eksplicitno nema pozicije koja bi i izravno kultur-ideološki poduprla manifestacije poput Krokodila, Kikinde Short ili užičkih Na pola puta; ali je njihov postepeni napredak u osvajanju medijskoga prostora (a to će reći, i u osvajanju bitke za tržište protiv „nacionalne“ scene) iz godine u godinu očigledan: o festivalu Na pola puta, recimo, u početnim godinama održavanja izvještava mahom Danas, liberalni dnevnik Druge Srbije, dok u posljednje dvije godine broj medija koji prate manifestaciju značajno raste, i to ne samo kvantitativno, već i u tome pravcu da o festivalu redovito počne izvještavati čak i državna Radiotelevizija Srbije.<sup>33</sup> Danas nema medija već niti u Srbiji koji neće propratiti Krokodil u Beogradu. A to svakako ne znači alternativu i marginaliziranost.

---

<sup>31</sup> „Želimo i dalje da nastupamo tamo gde god postoji zainteresovana publika. Inače, konceptijski želimo da imamo stvarno šarolik festival koji nadilazi generacijske, političke i sve druge vrste isključivosti. Kada je o izboru autora reč, postoji samo jedna poveznica, a to je visok kvalitet njihove književnosti“; Arsenijević, Vladimir (2012): Krokodil u Zagrebu i Beogradu. Intervju za Deutsche Welle, Kulturni mozaik, 15. 6. 2012. Online dostupno na <http://www.dw.de/dw/article/0,,16028445,00.html>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>32</sup> „Kao disident nisam imao slobodu za polemike, pa sam vremenom postao ravnodušan“; Ćosić, Dobrica (2011): Ćosić više neće pisati. Intervju za Politiku, objavljeno u e-novinama. Online dostupno na <http://www.e-novine.com/entertainment/entertainment-licnosti/47943-osi-vie-nee-pisati.html>, posljednji pristup 11.09.2012

<sup>33</sup> Usp. Na pola puta: Press. Online dostupno na <http://www.napolaputa.net/press/>, posljednji pristup 11.09.2012

Taj je društveni angažman koji sebi u zadatak i ultimativni po-etički cilj stavljaju ove postjugoslavenske književnosti na štetu estetskih vrijednosti, dakle, u biti prividan stoga jer je inertan produkt ideologije; kao takav, on nema potreban kapacitet postići na književan način ono što paraknjiževno sebi deklarativno zadaje, te stoga nije i ne može biti niti subverzivan.<sup>34</sup> S jedne strane i zato što dometi ovoga angažmana nisu revolucionarni, oni suštinski ne izlaze van okvira iste one nacionalističke epistemologije kojoj se deklarativno suprotstavljaju — to „podrivanje stereotipa“,<sup>35</sup> tzv. „suočavanje s prošlošću“, „prevazilaženje granica“ i sl., što su ciljevi koje sebi paraknjiževno postavlja ovaj pseudolijevi angažman, jesu koncepti odnosno konstrukti koji, samim time što se na njih poziva, reproduciraju i perpetuiraju nacionalističku epistemologiju. Kada antinacionalistička Druga Srbija, primjera radi, govori o „priznavanju zločina počinjenih u ime naroda“, ona time upravo, uz osudu nacionalizma, ujedno i suštinski perpetuira nacionalističke koncepte države i nacionalnog identiteta, čime u biti legitimizira i nacionalističku logiku. Druga Srbija će, naime, osuditi posljedice nacionalizma (zločine, rat, diskriminaciju, segregaciju itd.), ali ne i sam nacionalizam u njegovoj suštini (koncept nacije i nacionalne države — bila ona zasnovana na etničkome ili na građanskom nacionalizmu); jer pristajući na neoliberalizam, ona prihvaća i njegovo nacionalističko naslijeđe. To se odlično ogleda upravo u njezinoj „frazi“ — konceptu „osude zločina počinjenih u ime nacije“, koja epistemološki ne dotiče do suštine nacionalizma, do konstruiranja nacionalnoga identiteta i nacionalne države; već samo do njegovih negativnih, destruktivnih posljedica, tj. efekata po tržište; budući da neoliberalna Druga Srbija ne posjeduje dovoljno snažan epistemološki aparat kojim bi i mogla kritički prići nacionalističkoj paradigmi kao takvoj — ona uzimlje „naciju“ za gotovo. Jednako tako i „prevazilaženje granica“, „razbijanje stereotipa“, politike „suočavanja s prošlošću“ i dr. — ti su ideologizmi, naprosto, nedovoljno promišljeni, jer sebi deklarativno antagone idejne koncepte odnosno konstrukte uzimaju kao uvijek-već zadate, ne preispitujući ih („granice“, „stereotipe“, „prošlost“ i sl.); već kritizirajući tek njihove „loše“ posljedice, tj. njihove „svakodnevnne“, površinske ekonomske efekte. Dakle, kada suvremena pseudoangažirana postjugoslavenska kulturna scena „prevazilazi granice“, ili kada „podriva stereotipe“, ona te granice i te stereotipe ujedno i legitimizira. Ta je epistemološka zamka, u koju upada i suvremeni postjugoslavenski liberalni kultur-angažman — posljedica upravo pristanka na tržišni model proizvodnje; te prema tome se ovaj neoliberalni pseudoangažman na postjugoslavenskoj kulturnoj i političkoj sceni u osnovi i ne razlikuje od konkurentnoga etničkog nacionalizma.

Zato je i ideološka razlika između Ćosića i Lokotara, kao i između kulturnih politika koje oni

---

<sup>34</sup> Usp. pamflet-kritiku Mirnesa Sokolovića (v. fusnotu 16); te esej Bobičić, Nađa (2012): SubVerzija. Rukopis nastao u okviru projekta Criticize this!, juli—avgust 2012.

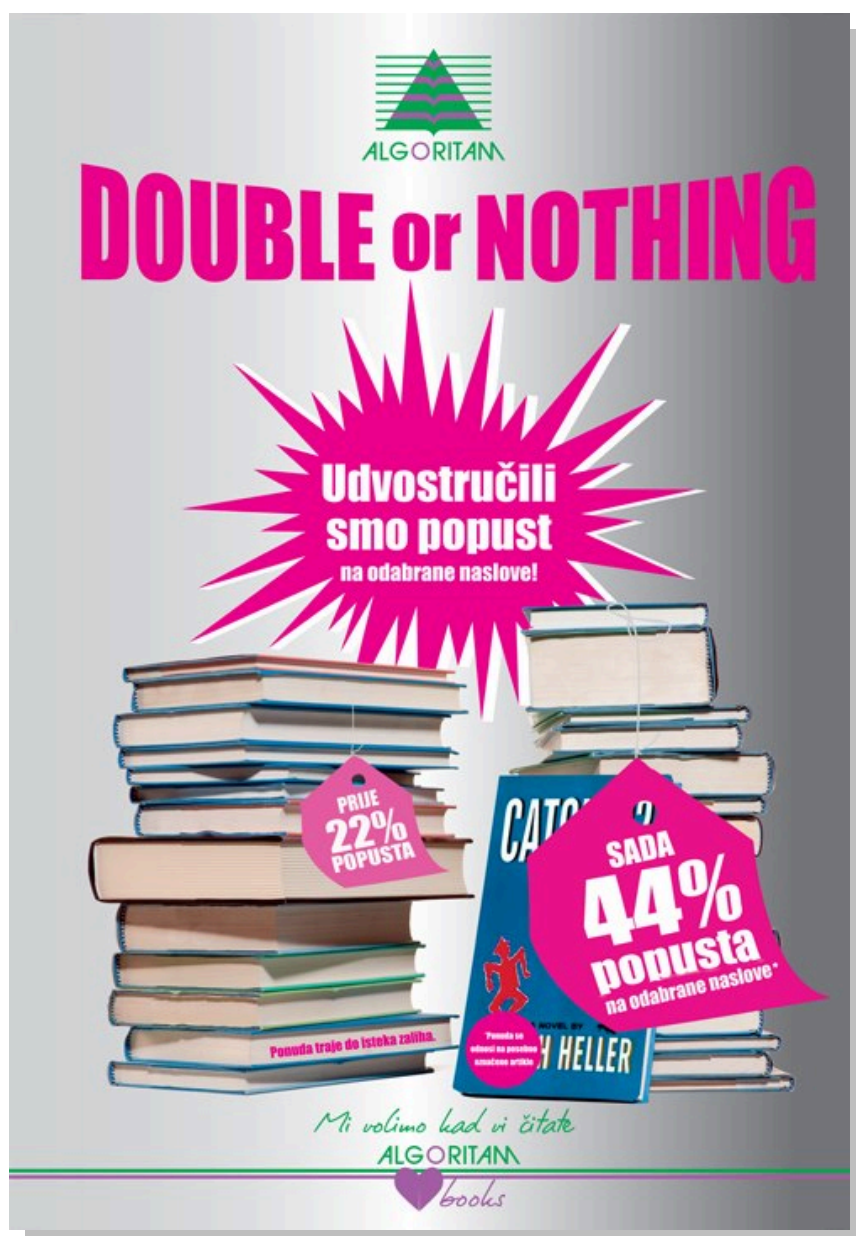
<sup>35</sup> „Ako govorimo o festivalima kao što su beogradski Krokodil, sada već bivši zagrebački FAK, ili festival koji organizira knjižara „Karver“ u Podgorici, onda se tu apsolutno radi o podrivanju stereotipa, ne samo o drugima, nego i o sebi“; Kruno Lokotar u intervjuu za RSE (v. fusnotu 7).

predstavljaju, samo prividna, jer na ekonomskome naličju, obojica pristaju na tržišnu logiku i neoliberalne uvjete proizvodnje. Lokotar to ispravno i primjećuje kada kaže da je za suvremenu postjugoslavensku „renesansu“ zaslužan upravo kapitalizam. A što se nacionalista i Ćosića pak tiče, suštinski, zagovornici tržišta i nacionalistička inteligencija u Srbiji baratali su gotovo istovetnim konceptima, jer su im se materijalni interesi poklapali. Komunizam je često predstavljan kao istočnjačka pošast, uvezena ideologija koja je Srbiju sprečavala da se pridruži glavnom toku evropske modernosti kao nezavisna nacionalna država. Ne smemo zaboraviti da je i Slobodan Milošević započeo svoju karijeru kao snažan zagovornik modernizacije putem tržišta i sustizanja razvijenih ekonomija Evrope. „Buđenje srpske nacije“ krajem osamdesetih je, dakle, bilo samo sredstvo za pokušaj prevazilaženja krize realnog socijalizma i približavanja Zapadnoj Evropi.<sup>36</sup>

U tome smislu, kulturnoinstitucionalna puntuacija šezdesetih, koja je oformila, kako svjedoči Čolović, nezavisne kulturne scene jugoslavenskih republika, s doziranim kulturnim vezama između njih kada su one bile tržišno i politički potrebne, istovjetna je puntuaciji na postjugoslavenskoj kulturnoj sceni od 2000. godine, kada se institucionalizira i ova kurentna kulturna infrastruktura u postjugoslavenskim republikama, ponovno s idejom „prevazilaženja granica“ između njih, kada je to „prevazilaženje“ ekonomski produktivno. Drugim riječima, procesi liberalizacije tržišta u SFRJ i realne supsumpcije rada na polju književnosti i kulture, započeti nakon perioda Informbiroa, a na momenat prekinuti ratnim sukobima u Jugoslaviji, danas su obnovljeni po završetku rata na istovjetan način. Ratovi u Jugoslaviji tek za trenutak uzdrmali su tržište, no ono je, ipak, iznašlo načina da se regenerira. Književnost i kultura jesu prethodnice i sljedbenice te regeneracije. Istinski otpor kulture neoliberalizmu, kao i istinsku ljevicu, ovdje tek treba artikulirati.

---

<sup>36</sup> Musić, Goran (2012): Pred levicom je uzbudljiv period. Intervju za Samostalni srpski tjednik Novosti 658, 28. 7. 2012. Online dostupno na <http://www.novosti.com/2012/07/pred-levicom-je-uzbudljiv-period/>, posljednji pristup 11.09.2012



Promotivni plakat Algoritma (avgust 2012)

## Literatura i izvori

- Althusser, Louis (1965): Pour Marx. Paris: François Maspero. [srpskohrvatski prevod Altise, Luj (1971): Za Marksa. Beograd: Nolit].
- Arsenić, Vladimir (2012): Uzaludno dizanje prašine. Online dostupno na <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/29188-Uzaludno-dizanje-praine.html>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Arsenijević, Vladimir (2010): Suština jednog pograničnog incidenta. Online dostupno na <http://pescanik.net/2010/06/sustina-jednog-pogranicnog-incidenta/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Arsenijević, Vladimir (2012): Krokodil u Zagrebu i Beogradu. Intervju za Deutsche Welle, Kulturni mozaik, 15. 6. 2012. Online dostupno na <http://www.dw.de/dw/article/0,,16028445,00.html>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Bobičić, Nađa & Gjorgje Bozhoviq (2012): Albanian literature in translation in Montenegro. Seminari i XXXI Ndërkombëtar për Gjuhën, Letërsinë dhe Kulturën Shqiptare. Prishtinë: Universiteti i Prishtinës, Fakulteti i Filologjisë, 24. 8. 2012.
- Bobičić, Nađa (2012): SubVerzija. Rukopis nastao u okviru projekta Criticize this!, juli—avgust 2012.
- Bozhoviq, Gjorgje (2012): Farmaceutska pH-antologija. Online dostupno na <http://www.books.hr/kolumne/criticize-this-poslije-hamleta>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Čolović, Ivan (2012): Čitanje na književnim večerima festivala Na pola puta. Užice: Mala scena Narodnog pozorišta u Užicu, 26. 4. 2012.
- Ćosić, Dobrica (1996): citat iz pozdravnog govora povodom otvaranja Beogradskog sajma knjiga. Online dostupno na [http://2009.beogradskisajamknjiga.com/active/sr-cyrillic/home/istorijat/o\\_sajmu\\_su\\_rekli.html](http://2009.beogradskisajamknjiga.com/active/sr-cyrillic/home/istorijat/o_sajmu_su_rekli.html), posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Ćosić, Dobrica (2011): Ćosić više neće pisati. Intervju za Politiku, objavljeno u e-novinama. Online dostupno na <http://www.e-novine.com/entertainment/entertainment-licnosti/47943-osi-vie-nee-pisati.html>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Dadić-Dinulović, Tatjana (2010): Savremeni grad kao prostor spektakla — pozornica ili scena. U: Kultura 126 (1), str. 84—93.
- Eldredge, Niles & Stephen Jay Gould (1972): Punctuated equilibria: an alternative to phyletic gradualism. U: Thomas J. M. Schopf (ur.): Models in Paleobiology. San Francisco: Freeman Cooper, str. 82—115.
- Hobsbawm, Eric (1983): Introduction: Inventing Traditions. U: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (ur.): The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, str. 1—14. [srpskohrvatski prevod Hobsbaum, Erik (2011): Izmišljanje tradicije. Beograd: Biblioteka XX vek].
- Lokotar, Kruno (2008): Između „kajkanja“ i „brekanja“. Intervju za Vreme 936, 11. 12. 2008. Online dostupno na <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=770728>, posljednji pristup 11. 9. 2012



- Lokotar, Kruno (2010): Inovacije i renovacije književne scene. Intervju za Kulturpunkt. Online dostupno na <http://kulturpunkt.hr/content/inovacije-i-renovacije-knji%C5%BEevne-scene>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Lokotar, Kruno (2011): Obrazovana publika bi našim državama sudila, vlast razvlastila. Intervju za tportal. Online dostupno na <http://www.tportal.hr/kultura/knjizevnost/146099/Obrazovana-publika-bi-nasim-drzavama-sudila-vlast-razvlastila.html>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Lokotar, Kruno; Vidojković, Marko (2011): Kulturnom saradnjom protiv nacionalnih stereotipa. Intervju za Radio Slobodna Evropa. U: Omer Karabeg (ur.): Most Radija Slobodna Evropa, 7. 8. 2011. Online dostupno na [http://www.slobodnaevropa.org/content/most\\_kulturna\\_saradnja\\_lokotar\\_vidojkovic/242889\\_15.html](http://www.slobodnaevropa.org/content/most_kulturna_saradnja_lokotar_vidojkovic/242889_15.html), posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Musić, Goran (2012): Pred levicom je uzbudljiv period. Intervju za Samostalni srpski tjednik Novosti 658, 28. 7. 2012. Online dostupno na <http://www.novosti.com/2012/07/pred-levicom-je-uzbudljiv-period/>, posljednji pristup 11. 9. 2012
- Neziraj, Jeton (ur.) (2011): Iz Prištine, s ljubavlju. Beograd: Algoritam media.
- Sokolović, Mirnes (2012): Angažman kao kič. U: (Sic!), časopis za po-etička istraživanja i djelovanja 11, str. 32—53. Online dostupno na <http://www.sic.ba/rubrike/temat/mirnes-sokolovic-angazman-kao-kic/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Veličković, Nenad (2012): Po jutru se danga poznaje. U: Zorica Ilić (ur.): Deutsche Welle. Škljocam i zvocam, 11. 7. 2012. Online dostupno na <http://www.dw.de/po-jutru-se-danga-poznaje/a-16087771>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Zbornik radova Criticize this!. Online dostupno na <http://www.criticizethis.org/wp-content/uploads/2013/01/CriticizeTHIS-publikacija-eseji-final.pdf>, posljednji pristup 12. 2. 2013.
- Beograd: Krokodil. Online dostupno na <http://www.krokodil.rs/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Beograd: Međunarodni beogradski sajam knjiga. Online dostupno na <http://www.beogradskisajamknjiga.com/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Fondacija za omladinsku kulturu i stvaralaštvo „Danilo Kiš“, Subotica: Pisci u fokusu. Online dostupno na <http://www.danilokis.rs/sr/projekti/394-knjievni-festival.html>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Kikinda: Kikinda Short. Online dostupno na <http://kikindashort.org.rs/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Na pola puta: Press. Online dostupno na <http://www.napolaputa.net/press/>, posljednji pristup 11. 9. 2012
- Opština Loznica: Vukov sabor. Online dostupno na [http://www.loznica.rs/OpstinaLoznica-Vukov-sabor\\_114\\_](http://www.loznica.rs/OpstinaLoznica-Vukov-sabor_114_), posljednji pristup 11. 9. 2012.
- Podgorica: Knjižara „Karver“. Online dostupno na <http://www.karver.org/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

Podgorica: Međunarodni podgorički sajam knjiga. Online dostupno na <http://pgsajamknjiga.org/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

Prishtinë: Polip. Online dostupno na <http://polipfestival.wordpress.com/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

Pula: Sa(n)jam knjige u Istri. Online dostupno na <http://www.sanjamknjige.hr/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

Struga: Struški večeri na poezijata. Online dostupno na <http://www.svp.org.mk/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

Užice: Na pola puta. Online dostupno na <http://www.napolaputa.net/>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

Zagrebački velesajam: Interliber. Online dostupno na <http://www.zv.hr/default.aspx?id=506>, posljednji pristup 11. 9. 2012.

## Država NSK kao umijeće kolektivne emancipacije

Nina Gojić

### Uvod: počeci Države

Prošle, 2012. godine navršilo se dvadeset godina od osnivanja Države u vremenu NSK, što taj projekt čini najdugovječnijom umjetničkom inicijativom znamenitog slovenskog kolektiva *Neue Slowenische Kunst*, osnovanog 1984. kada su se okupile tri već aktivne umjetničke grupe: muzička skupina Laibach, grupa vizualnih umjetnika Irwin i kazališna skupina Gledališče sester Scipion Nasice. Ovaj rad će se baviti samo Državom NSK kao projektom koji je nadišao kontekst svog nastanka i danas nastavlja egzistirati emancipirano od svojih osnivača.

Začetak ideje Države NSK moguće je locirati u samom početku aktivnosti kolektiva NSK, sudeći prema retrospektivnom objašnjenju samih autora: „Cilj je udruženja bio konstituirati metanacionalne paradigmatičke države, u kojoj je Laibach predstavljao ideološki, kazalište religiozni, a Irwin kulturni i povijesni impuls. Element koji su dijelile sve tri grupe bio je znanstveni faktor, tendencija formativnoj, ne samo intelektualnoj i verbalnoj, nego i psihološkoj analizi koncepta na temelju kojih su se države konstituirale ili raspadale kroz povijest“<sup>1</sup>. Ipak, tek je 1992. prvi puta proglašena Država NSK u vremenu, kao potpuno razvijeni umjetnički projekt. Otpočetak označena kao utopijska, Država NSK ne obuhvaća niti jedan prostorni teritorij nego se ostvaruje jedino u vremenu. Zagovarajući princip radikalne otvorenosti, svim zainteresiranima omogućeno je stjecanje državljanstva samim podnošenjem prijave za putovnice, simbolične artefakte bez pravne valjanosti koji se ne mogu koristiti za putovanje. Putovnice je danas moguće nabaviti na manifestacijama povezanim s djelovanjem kolektiva NSK, a donedavna su se izdavale i u privremenim konzulatima i ambasadama. Te ambasade bile su konstruirane kao hibridni prostori koji destabiliziraju fiksnu razdvojenost javne i privatne domene, tako što su privremeno bile smještene u npr. privatne stanove (Moskva), kuhinje (Umag) ili hotelske sobe (Firenca). Na taj način, jedna od strategija ambasada Države NSK jest urezivanje smetnji u diskurs diplomacije čime prokazuju apsurdne birokracije koji se pojavljuju pri postupcima legalnog priznavanja državljanstva. Takav mehanizam nastavlja se na praksu nadidentifikacije koju su NSK osamdesetih godina uveli u svoj estetski program imitirajući i poistovjećujući se s elementima

---

<sup>1</sup> Čufer, Eda i Irwin (1994): “Concepts and Relations”. U: *Geography of Time*. Umag: Galerija Dante Marino Cettina, str. 47.

režima koji su kritizirali, umjesto da to čine s ironijske distance. Nadidentifikaciju kao teorijski pojam prvi je uveo Slavoj Žižek objašnjavajući kako „da bi ispravno funkcionirao, diskurs moći mora biti rascijepljen iznutra, mora performativno ‚varati‘, da bi porekao vlastitu performativnu gestu koja ga utemeljuje.“<sup>2</sup> Stoga se postavlja pitanje je li i u slučaju Države NSK posrijedi takvo „performativno varanje“ kojemu Žižek pripisuje toliki subverzivni potencijal.

## Postnacionalno i nenacionalno

Slovenski filozof Aleš Erjavec tvrdi da je cjelokupna aktivnost kolektiva NSK oslabila u ranim devedesetima, za što on smatra da je u skladu s njihovim određenjem pokreta kao avangardnog.<sup>3</sup> Međutim, na tragu te tvrdnje on uzrok smanjenja „poetskog potencijala“ Države NSK pripisuje pojavi Slovenije kao samostalne države<sup>4</sup>, što se ne doima sasvim uvjerljivim. Naime, Država NSK uspostavila je kontinuitet u odnosu na umjetnička postignuća NSK-a iz osamdesetih stvarajući nov, kreativni pogon iz svoje vlastite, ponešto reartikulirane unutrašnje logike, nadograđujući se na ostavštinu umjetničkih postupaka iz kojih je izrasla. Osim toga, Država NSK od svojeg je osnutka imala cilj utjecati na šire područje od onoga unutar granica novoosnovane države-nacije Slovenije. Njihovim riječima:

„Teritorijalne granice države NSK ni u kojem slučaju ne mogu biti izjednačene s teritorijalnim granicama stvarne države iz koje je NSK potekao. Granice države NSK zacrtane su uzduž koordinata njenog simboličkog i fizičkog tijela, koje je u vrijeme svoje aktivnosti usvojilo objektivne vrijednosti i objektivan status“<sup>5</sup>.

Uspostava Države NSK pojavila se u povijesnom trenutku koji je iz temelja izmijenio političke i društvene uvjete u čitavoj istočnoj Europi. S obzirom na specifični postjugoslavenski kontekst, u kojem je kolaps socijalističkog režima rezultirao pojavom ekstremnih nacionalizama, analiza uspostave Države NSK može ići u smjeru tumačenja njene pojave kao reakcije na te događaje, ali bez obzira koliko je njeno ustrajanje na transnacionalnosti sukladno tome, ne treba zaboraviti da je transnacionalan, odnosno preciznije, postnacionalan zahtjev prisutan od samih početaka djelatnosti kolektiva NSK. Stoga se uspostava Države oslanja na kontekst iz kojega je proizašla, ali ga istovremeno i nadilazi, time oplemenjujući čitavi projekt dodatnom interpretativnom dimenzijom.

Naime, u svom djelu *We, the People of Europe?* filozof Étienne Balibar raspravlja o

---

<sup>2</sup> Žižek, citiran u Erjavec, Aleš (2003): „Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s“. U: Aleš Erjavec (ur.): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Political Art under Late Socialism*. Berkeley: University of California Press, str. 148.

<sup>3</sup> Ibid., str. 169.

<sup>4</sup> Ibid., str. 170.

<sup>5</sup> Čufer, Irwin, str. 48.

„mogućnosti ili nemogućnosti europskog ujedinjenja“<sup>6</sup> te zaključuje da su ratovi na Balkanu devedesetih doprinijeli prevladavanju elemenata nemogućnosti, pitajući se pod kojim uvjetima bi ujedinjenje ponovno moglo postati mogućim.<sup>7</sup> Prema njegovom mišljenju, to pitanje je također odgovornost Europske zajednice koja nije adekvatno reagirala u slučaju kosovskih izbjeglica kada je njihove identifikacijske dokumente uništila srpska vojska, zato što se ideja europskog državljanstva nije bila prilagodila ovom izvanrednom slučaju niti je izbjeglicama pristup Uniji bio olakšan.<sup>8</sup> Sociologinja Saskia Sassen reći će: „proširenjem formalnog inkluzivnog aspekta državljanstva, država-nacija pridonijela je stvaranju nekih od uvjeta koji će konačno pospještiti ključne aspekte postnacionalnog državljanstva“.<sup>9</sup> Kao gotovo izravan odgovor na ove tendencije u sociološkim teorijama migracija, NSK je utemeljio virtualnu državu uspostavljajući radikalnu otvorenost i dostupnost kao njene glavne pokretačke sile. Prema tome, Država NSK može se iščitati kao kritički stav prema nepropusnosti državnih granica Europe, a taj argument stoji i sada sa svim „nerazriješenim političkim problemima“ koje Balibar pripisuje današnjoj Europi.<sup>10</sup> Balibar također implicira i da se „nosimo s istovremenom krizom ‚nacionalnog‘ i ‚postnacionalnog‘, koje je predstavljeno kao nešto što ga nadilazi. [...] Stoga su u europskoj politici, a posebno u konstituciji ‚europskog državljanstva‘, arhaičnost i modernitet nerazdvojivo pomiješani: spajanje identitetske samosvijesti i praksi isključivanja i diskriminacije izrasta iz ustrajnosti i ogorčenosti nacionalnih naslijeđa [...] i iz pokušaja da se prenesu oznake suvereniteta, pripadnosti i vjerovanja u zajedničke ‚vrijednosti‘ na europsku razinu.“<sup>11</sup>

Problem koji se s ovime javlja jest taj da Balibar govori o postnacionalnosti samo u odnosu na potencijal europskog identiteta da nadiđe nacionalno. Međutim, ta je relacija sama po sebi nedostatna, budući da zamjena nacionalnog identiteta europskim i dalje počiva na pretpostavci da se legitimnost pripadnosti nekoj zajednici ostvaruje pukom činjenicom potjecanja s određenog teritorija. Naravno, Balibar uključuje i raspravu o isključivosti države-nacije i upućuje na sve nedostatke shvaćanja ideje Europe kao označitelja koji rješava problem postnacionalnosti, ali u projektu države NSK razotkriva se nešto više, iako to NSK direktno ne zazivaju. Naime, ako ni postnacionalnost nije bila rješenje, možda bi se nenacionalnost mogla smatrati mogućnošću, što je i implicirano u pravu na izbor pri pridruživanju državi NSK: „Sloboda izbora proizvodi traumu; izostanak slobode izbora

---

<sup>6</sup> Balibar, Étienne (2004): *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton: Princeton University Press, str. 3.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., str. 4.

<sup>9</sup> Sassen, Saskia (2006): *“The Repositioning of Citizenship and Alienage: Emergent Subjects and Spaces for Politics.”* U: Kate E. Tunstall (ur.): *Displacement, Asylum, Migration*. Oxford: Oxford University Press, str. 186.

<sup>10</sup> Balibar, str. 2.

<sup>11</sup> Ibid., str. 65.

proizvodi traumu. Država NSK priznaje pravo da se ne bira.“<sup>12</sup>

## Delegiranje na kolektiv

Kao što kulturni teoretičar Alexei Monroe opaža, lokacije NSK ambasada rekapituliraju odsutnost Države iz bilo kojeg fiksiranog prostora, te njezinu proizvodnju rematerijalizaciju i dematerijalizaciju.<sup>13</sup> Kao što tvorci države kažu: „NSK država u vremenu apstraktni je organizam, suprematističko tijelo, postavljeno u realnom društvenom i političkom prostoru kao skulptura koja u sebi uključuje konkretnu tjelesnu toplinu, duh i rad njenih članova. NSK ne daje status države teritoriju već umu čije su granice u stanju neprestanog toka, u skladu s pokretima i promjenama njegova simboličkog i fizičkog kolektivnog tijela.“<sup>14</sup> Ovo je ključno za shvaćanje Države NSK kao kolektivne izvedbe koja se uspostavlja međuigrom njenih tvoraca i stalno rastućeg entiteta novih državljana. Budući da postoji samo u vremenu, jedina otjelovljena pojava Države smještena je u korporealnost njenih državljana i njihovo je kolektivno djelovanje ono koje proizvodi i artikulira polje odnosa koje Država perpetuira. Zato se i kategorija povijesti države multiplicira individualnim iskustvima članova čime se odupire potrebi da joj se nametne službena povijest i linearan razvoj narativa koji se ne mogu preispitivati. Zbog toga u slučaju Države i vremenski slijed postaje podložan reorganizaciji ovisno o nadolazećim narativima. Oba ova svojstva Države NSK, dakle kolektivna izvedbenost i nelinearna struktura vremena, definiraju je kao kontingentnu te uvijek u neizvjesnom procesu regeneracije, što je posebno zanimljivo u specifičnom postjugoslavenskom kontekstu u kojem u posljednjih dvadeset godina dolazi do obrata u odnosu prema dotad normativnim praksama.

Više nego u brojnim zemljama bivšeg Istočnog bloka, tijekom ratnih godina u bivšoj Jugoslaviji u velikoj se mjeri dogodilo ne samo brisanje pamćenja na neku drugu vrstu supostojanja na istom teritoriju, nego osuda svih praksi koje su se smatrale društveno konstitutivnima. Pa ipak, uslijed sve veće muzealizacije materijalnih ostataka jugoslavenskog komunizma u vidu neproblemskih izložbi gdje se, primjerice, izlažu artefakti što su pripadali jugoslavenskoj dokolici ili u vidu unajmljivanja Titovih automobila za vožnju Brijunima, postaje evidentno kako su upravo nematerijalni ostaci ti koji posjeduju veće subverzivne energije, zauzimajući latentnu poziciju u kolektivnom pamćenju. Jedan takav nematerijalni ostatak je koncept kolektivnosti kao takav, koncept kojemu je značajno promijenjena konotacija u današnjem razdoblju neoliberalizma, budući da je izgubio svoju poziciju institucionalne norme u strukturiranju društvenih relacija iz vremena socijalizma. Prema

---

<sup>12</sup> “First Nsk Citizens’ Congress”. Online dostupno na <http://www.laibach.nsk.si/>, posljednji pristup 25.04.2011.

<sup>13</sup> Monroe, Alexei (2005): *Interrogation Machine: Laibach and NSK*. Cambridge: MIT Press, str. 251.

<sup>14</sup> Čufer, Eda i Irwin (1993): “NSK State in Time”. U: Padiglione NSK-Irwin. Ljubljana: Moderna galerija.

tome, kolektivnost kao operativni modus u suvremenom političkom djelovanju priskrbuje si politički potencijal jer se suprotstavlja vladavini individualizma i privatnog vlasništva po samim svojim sredstvima otjelovljenja, no ona ne može biti dostatna ukoliko ju se samo nekritički regenerira iz iskustva jugoslavenskog samoupravljanja, što je vjerojatno najopipljivije iskustvo kolektivnosti na našim prostorima. Žižek komentira stanoviti paradoks s jugoslavenskim samoupravljanjem: “Službena ideologija čitavo je vrijeme poticala ljude da aktivno sudjeluju u samoupravljanju, da savladaju uvjete svog života izvan otuđene Partije i državnih struktura. [...] Međutim, upravo takav događaj, istinski samoupravljačka artikulacija i organizacija interesa naroda, bilo je ono čega se režim najviše bojao.”<sup>15</sup>

Dakle, ako se složimo sa Žižekom da bi “za režim najveća katastrofa bila da se njegova vlastita ideologija shvati ozbiljno, te realizira od svojih subjekata”<sup>16</sup>, okvir projekta Države NSK ukazuje na važan aksiom: da se horizontalno utemeljeni, samoupravni kolektivi još jednom mogu razmotriti kao najizgledniji izvršitelji rekodificiranja institucije umjetnosti, pa onda i političkog djelovanja. Upravo kao što je socijalistički kolektiv bio posljedica ideje samoupravljanja, dakle inkarnacija nečega što je već bilo utemeljeno kao intrinzični sadržaj kolektivne svijesti, uloga postsocijalističkog kolektiva sada je proizvodnja kontra-znanja o praksama koje su potisnute na margine uslijed smjene ideologija. Isto tako, oni realiziraju polje za imaginiranje novih formi kolektivnosti pa takvi kolektivi figuriraju kao skice za nadolazeće tipove zajedničkog bivanja u društvu. Međutim, slučaj Države NSK u jednoj mjeri predstavlja rijedak eksces u odnosu na sveukupni tretman nominalno socijalističkih praksi tijekom posljednjih dvadeset godina. Naime, u suprotnosti s napuštanjem i demonizacijom svih praksi kojima se tragovi pronalaze u jugoslavenskom socijalizmu, tip kolektivne izvedbe na koju od 1992. godine poziva Država NSK uspostavlja svojevrsni kontinuitet očuvanjem mnoštva kao najpoželjnijeg nositelja političke subjektivnosti. Osim toga, kao tvorevina kolektiva koji priziva novu vrstu nasumičnog kolektiva, Država NSK udvaja vlastitu performativnu kritiku implementacijom načela nehijerarhičnosti u vlastita sredstva djelovanja. Ipak, s obzirom na ovisnost projekta Države NSK o kolektivu svojih članova i njegovu realizaciju u obliku povremenih erupcija u realno, nameće se pitanje tko snosi odgovornost za prodore utopijskog sadržaja u područje stvarnih učinaka u sociopolitičkoj sferi, što će postati jasnije na temelju nekoliko primjera.

## **Fizičke konkretizacije Države NSK**

Nestalne fizičke realnosti u nekoliko su se navrata manifestirale proglašavanjem privremenih teritorija Države NSK pri čemu bi se i putovnice izdavale svim zainteresiranima što je u

---

<sup>15</sup> Žižek, Slavoj (2001): *Did Somebody Say Totalitarianism?* London: Verso, str. 91.

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 92.

nekoliko prilika proizvelo intrigantan dijalektički odnos spram pripadajućih sociopolitičkih konteksta. Na primjer, NSK Država Sarajevo uspostavljena je u studenom 1995. godine u sarajevskom Narodnom pozorištu, samo mjesec dana prije završetka rata. Laibach je popratio proglašenje Države koncertom na kojem su izveli cijeli svoj album *NATO*, koji je posvećen ratnim zbivanjima u Bosni i Hercegovini. Oko pet tisuća ljudi odazvalo se na događaj, čineći ga „najposjećenijim kulturnim događajem u Sarajevu od početka rata.“<sup>17</sup> Glasine su kružile da je nakon događaja nekoliko novih državljana Države NSK uspjelo napustiti okupirani grad koristeći se novostečenim putovnicama. Iako se odabir teritorija može činiti kontradiktornim, ako uzmemo u obzir tenzije tog konteksta, pojačanog nacionalnim predznakom kazališta i postnacionalnim određenjem Države NSK, ono što se dogodilo jest da je upravo kroz ovaj nesklad NSK ponudio novu vrstu političkog vokabulara na vrlo spornom mjestu i to na vrlo uspješan način. Slično tomu, pružanje političkoga vokabulara drukčijeg od dominantnog dogodilo se i u Glasgowu 1997. godine, makar s mnogo manje subverzivnim učincima nego u Sarajevu. Za vrijeme opsežnijeg događanja NSK-a, izdavane su putovnice i kroz interakciju s posjetiteljima i usputnim prolaznicima članovi NSK-a pokušali su strukturirati nov način razmišljanja o naciji, izvan binarne opreke britanske hegemonije i škotske težnje za neovisnošću i samopotvrđivanjem, što je pomoglo ocrtati novo sučelje za buduće interakcije između društvenog konteksta i njegovih subjekata.<sup>18</sup>

Ono što se javlja u ovim specifičnim slučajevima primjer je zamagljivanja prepoznatljivosti granica polja umjetnosti, a takav obrat se podudara s pojavom postfordističkog rada što marksistički filozof Paolo Virno detektira u trenutku kada je suvremeni rad “poprimio mnoge odlike koje su nekoć karakterizirale iskustvo politike”.<sup>19</sup> Njegova daljnja eksplicacija suvremenog rada podudara se s dosad iznesenom elaboracijom suvremenih oblika kolektivnosti. Virno govori: “Smatram da se u suvremenom radu može pronaći 'izlaganje pogledu drugih', odnos spram drugih, započinjanje nepoznatih procesa, temeljna bliskost s kontingencijom, nepredvidljivost i mogućnost”.<sup>20</sup> Prepoznavanje ovakvog presjecišta omogućuje mu povezivanje političke aktivnosti i virtuoznosti, kategorije prvenstveno dodijeljene izvedbenim umjetnostima, a kojoj pripisuje dva važna svojstva:

„Na prvom mjestu, njihova je djelatnost ona koja nadilazi vlastito ispunjenje (iliti vlastiti cilj) u samoj sebi, bez da se opredmeti u nekom trajnom djelu, bez da se uloži u 'dovršeni proizvod' ili u neki objekt koji nadživljuje izvedbu. S druge strane, to je djelatnost koja traži prisutnost drugih, koja postoji samo u prisutnosti

---

<sup>17</sup> “NSK Država Sarajevo” Online dostupno na: <http://www.laibach.nsk.si/>, posljednji pristup 2.5.2011.

<sup>18</sup> Monroe, Alexei: “Irwin/NSK in Glasgow”. Online dostupno na: <http://www.laibach.nsk.si/>, posljednji pristup 30.04.2011.

<sup>19</sup> Virno, Paolo (2004): Gramatika mnoštva: prilog analizi suvremenih formi života. Zagreb: Jesenski i Turk, str. 43.

<sup>20</sup> Ibid.



publike.”<sup>21</sup>

Ova dva svojstva Virno primjenjuje na tvrdnju da je politička aktivnost uvijek virtuozna, zbog toga što dijeli “kontingenciju, nepostojanje dovršenog proizvoda, neposredan i neprenosiv odnos spram drugih”.<sup>22</sup> Iz ovoga slijedi još jedna važna karakteristika Države NSK, a ta je da je njen umjetnički sadržaj sveden na minimum, te da se njen potencijal u najznačajnijoj mjeri ostvaruje upravo na svojoj operativnoj razini. Primjerice, mnogi postupci imitacije kojima pribjegava kolektiv NSK zasigurno pripadaju imaginariju Države NSK, no više od toga, Država je sama po sebi najviši oblik imitacije. Međutim, ono što se čini da nedostaje ključna je komponenta nadidentifikacije – višak vrijednosti koji implicira suprotno značenje od onoga što se reprezentira. Žižek piše: „U današnje doba pojam utopije doživio je potpuni preokret – utopijska energija više nije usmjerena prema društvu bez države, nego prema državi bez nacije, državi koja se ne bi zasnivala na etničkoj zajednici i njenom teritoriju, pa tako istodobno i prema državi bez teritorija, prema sasvim umjetnom ustroju načela i autoriteta koja će presjeći pupčanu vrpcu etničkog podrijetla, lokalne pripadnosti i ukorijenjenosti.”<sup>23</sup>

Stoga, postnacionalna utopijska projekcija Države NSK djeluje tako da imitira institucionalne manifestacije današnjih država, ali istovremeno gura sam označitelj države do njegovih granica. Činjenica da je slovenska Vlada morala staviti upozorenje na svoju *web*-stranicu da NSK putovnice nemaju pravnu vrijednost jedan je od dokaza kako Država NSK uspijeva hakirati diskurs „normalnih“ država. Osim toga, cilj je Države NSK modificirati semantički naboj onoga što država-nacija danas znači nudeći samu sebe kao uvijek alternativnu mogućnost koja još nije isprobana. Baš kao što je Agamben rekao da status izbjeglice baca u krizu izvornu fikcionalnost suvereniteta i ima sposobnost pokolebati „staro trojstvo države, nacije i teritorija“<sup>24</sup>, slično se može reći i za Državu NSK koja demontira to trojstvo na način da potpuno odbacuje naciju i teritorij, te učinkovito rekodificira ideju države. Agambenovo uvjerenje da, zbog svoje marginalne pozicije, izbjeglice predstavljaju prijetnju temeljima države-nacije,<sup>25</sup> jedna je od temeljnih premisa Države NSK. Njegovim riječima: „Industrijske države se danas suočavaju s trajno nastanjenom masom negrađana koji ne mogu ili ne žele steći državljanstvo ili se vratiti u domovinu. Ti negrađani često imaju državljanstvo zemlje porijekla, ali su – budući da su odlučili ne koristiti zaštitu svoje države – kao i izbjeglice, „*de facto* bez državljanstva“.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid. str. 46.

<sup>22</sup> Ibid. str. 47.

<sup>23</sup> Žižek, Slavoj (1993): “Es gibt keinen Staat in Europa”. U: Padiglione NSK-Irwin. Ljubljana: Moderna galerija, n. pag.

<sup>24</sup> Agamben, Giorgio (1995): “We Refugees”. U: Symposium 49 (2), str. 115.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid., str. 117.

Dok s jedne strane Agamben preferira nastanjivanje marginalne, čak ekstrateritorijalne pozicije u odnosu na državu-naciju, a Država NSK hakira sami označitelj države, oboje tvrde da je koncept nacije u dubokoj krizi i da bi trebao biti zamijenjen drugim kriterijima formiranja zajednice. Slično kao što Virno predlaže zamjenu ideje naroda mnoštvom, Agamben predlaže zamjenu nacije mnogo starijim konceptom ljudi, ali i delegira status izbjeglica na sve stanovnike Europe, koja više neće biti „Europa nacija“, nego se kreće prema ateritorijalnom i vanteritorijalnom prostoru.<sup>27</sup> Prema tome, Agambenovo rezoniranje presijeca se s onim NSK-a: bilo da je pojam države ukinut ili transformiran do razine da počiva na potpuno drukčijim temeljima od današnjih, to gubi važnost, tako dugo dok je, kako Agamben kaže, „političko preživljavanje danas zamislivo“.<sup>28</sup>

## Zaključak

S obzirom na posljednju usporedbu, važno je ponoviti da je kolektiv „državljana“ Države NSK taj koji reproducira uvjete njenog daljnjeg razvoja i uspostavlja kontinuitet afektivnog utjecaja na svoju okolinu. Zbog svog položaja između umjetničkog projekta i društvenog događaja proizlazi da Država NSK, delegirajući vlastito djelovanje onima koji žele biti njenim državljanima, reafirmira vrijednost kolektiva kao politički djelotvornog, što je jedan od temeljnih stavova koje NSK njeguje od svog osnutka. Oni kažu: „Hoće li ostati u svom potencijalnom obliku ili se konkretno manifestirati ovisi o djelima i vjerovanjima onih koji žele biti njeni državljani“.<sup>29</sup> To je izravan poziv na redistribuciju odnosa moći na mikrorazini, što pretpostavlja da stvaranje novih obrazaca komunikacije vodi do mogućnosti transformacije estetskih odnosa današnjice. Prema tome, projekt Države NSK dvostruko je operativan, jer sadrži kritičku jednako kao i transformativnu funkciju: dok umjetnička konstrukcija Države više pripada domeni kritike, upravo u onim slučajevima konkretiziranih stvarnosti i dopuštanju da postanu više od estetiziranih ideja i činova u području umjetnosti vidim razvojni potencijal projekta, bez obzira na mane i poteškoće koje se javljaju na tom putu. Možda je jedan od nužnih sljedećih koraka pronaći metode rješavanja tih poteškoća uz stalno domišljanje novih poetika otvorenosti i izbora koje su toliko inherentne tom projektu, kako bi se takve konkretizacije sve učestalije pojavljivale u iskustvu svakodnevnog života.

---

<sup>27</sup> Ibid., str. 118.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> “First Nsk Citizens’ Congress”. n. pag.

## Bibliografija

- Agamben, Giorgio (1995): "We Refugees". U: Symposium. 49 (2), str. 114–119.
- Balibar, Étienne (2004): We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship. Princeton: Princeton University Press.
- Čufer, Eda i Irwin (1994): "Concepts and Relations." U: Geography of Time. Umag: Galerija Dante Marino Cettina, str. 47–49.
- Čufer, Eda i Irwin (1993): "NSK State in Time." U: Padiglione NSK-Irwin. Ljubljana: Moderna galerija.
- Erjavec, Aleš (2003): "Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s." U: Aleš Erjavec (ur.): Postmodernism and the Postsocialist Condition: Political Art under Late Socialism. Berkeley: University of California Press, str. 135–174.
- "First Nsk Citizens' Congress", Online dostupno na: <http://www.laibach.nsk.si>, posljednji pristup 25.04.2011.
- Monroe, Alexei (2005): Interrogation Machine: Laibach and NSK. Cambridge: MIT Press.
- Monroe, Alexei: Irwin/NSK in Glasgow. Online dostupno na: <http://www.laibach.nsk.si>, posljednji pristup 30.04.2011.
- "NSK Država Sarajevo" Online dostupno na: <http://www.laibach.nsk.si>, posljednji pristup 02.05.2011.
- Sassen, Saskia (2006): "The Repositioning of Citizenship and Alienage: Emergent Subjects and Spaces for Politics." U: Kate E. Tunstall (ur.): Displacement, Asylum, Migration. Oxford: Oxford University Press, str. 176–203.
- Virno, Paolo (2004): Gramatika mnoštva: prilog analizi suvremenih formi života. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Žižek, Slavoj (2001): Did Somebody Say Totalitarianism? London: Verso.
- Žižek, Slavoj (1993): "Es gibt keinen Staat in Europa." U: Padiglione NSK-Irwin. Ljubljana: Moderna galerija.

## KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija'

Irena Šentevska

Kao 'projekat' koji je od samih začetaka 'jugoslovenske ideje' imao političku i kulturnu dimenziju, Jugoslavija, čak i kada je pokušavala, nije uspjela da stvori 'jugoslovensku umetnost'. Podređeni partikularnim (republičkim) i lokalnim 'svetovima umetnosti' umetnici su se retko upuštali u problematizaciju 'jugoslovenstva' i (odsustva) zajedničkog identiteta koji bi državu u kojoj su delovali trebalo da 'drži na okupu'. U ovom smislu delovanje Ljubiše Ristića u okviru vlastitog projekta KPGT (*Kazalište Pozorište Gledališče Teatar*) može se posmatrati kao izuzetak od tog 'pravila'. Osim što je jedan od retkih umetničkih projekata koji je artikulisao odnos prema 'jugoslovenstvu' i 'jugoslovenskom kulturnom prostoru', ugradivši ga u same osnove svog umetničkog izraza, KPGT predstavlja i redak primer kontinualnog umetničkog delovanja u jugoslovenskom i post-jugoslovenskom kontekstu koji obuhvata više od tri decenije. U različitim 'životnim' fazama KPGT se nalazio u različitim institucionalnim odnosima prema 'državnom aparatu', ali je u svakoj od njih 'simptomatski' manifestovao složen odnos između umetnosti i politike – u društvenom kontekstu koji se neprestano menja. KPGT je na različite načine morao da se bori za 'prostor' unutar jugoslovenskog 'sistema umetnosti' u kome bi bilo mesta za Ristićeve autorske zamisli i poetske inovacije. Ova 'studija slučaja' fokusira se na borbu za *fizički* prostor u kojoj je Ljubiša Ristić često bivao i dobitnik i gubitnik.

KPGT je na jugoslovenskoj pozorišnoj sceni sedamdesetih godina inaugurisao jedinstvenu mešavinu institucionalnog i 'alternativnog'<sup>1</sup>, dotiranog i samofinansirajućeg, građanskog i socijalističkog, tradicionalnog i avangardnog, elitnog i masovnog... U predstavama KPGT-a, u pozorišnim kućama i nekonvencionalnim ambijentima nastupaju prvaci repertoarskih teataru uporedo s neafirmisanim 'slobodnjacima'. Ristićev 'novi barok'<sup>2</sup> podrazumeva eklektičko poigravanje s istorijom pozorišta, političkom i društvenom istorijom – uz eksperimente s raznorodnim umetničkim i medijskim formama: operom, baletom, popularnom muzikom,

---

<sup>1</sup> To što se u Jugoslaviji u pozorišnim institucijama i slobodnim grupama često – i istovremeno – nalaze isti ljudi i što se ova dva modela preklapaju kadrovski, a često i estetički, Dragan Klaić naziva 'neobičnošću naše situacije'. Klaić, Dragan (1989): *Beleške o sistemu*. U: Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 73.

<sup>2</sup> Prema Laslu Vegelu, pozorište Ljubiše Ristića odlikuju: U oblikovanju scenskog jezika: sinkretizam. U prosuđivanju života: apokaliptičko viđenje. U oblikovanju umetničke vizije: utopijski impulsi. U strukturisanju predstave: totalno pozorište. Up. Vogel, Laslo (2006): Ljubiša Ristić, u pozorištu (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/3.htm>, poslednji pristup 14.11.2011.

televizijom<sup>3</sup>, filmom<sup>4</sup>...KPGT se 'nediskriminativno' obraća pripadnicima veoma različitih društvenih grupacija u tadašnjoj SFRJ: kulturni establišment Jugoslavije sedeo je na improvizovanim sedištima Radničkog sveučilišta 'Moša Pijade' u Zagrebu ili Studentskog kulturnog centra u Beogradu (dva 'najuigranija' KPGT prostora) rame uz rame s tipičnim predstavnicima 'potkultura'. Unutar jugoslovenske umetničke scene, KPGT predstavlja jedan od retkih pokušaja da se „pakt između republičkih birokratija i nacionalnih inteligencija, sklopljen tokom sedamdesetih godina, ne samo razobliči, već i dovede u pitanje“<sup>5</sup>, ističući u prvi plan multinacionalnost i multikulturalnost 'zamišljene jugoslovenske zajednice'. Zahvaljujući pažljivo vođenim medijskim kampanjama i izrazitoj mobilnosti trupe, veoma posećene predstave KPGT-a (igrane u prostorima kao što su školska dvorišta, domovi kulture i sportske dvorane) smišljeno dovode u pitanje republičke (nacionalne) 'granice' i barijere.

### Faza 1: 'Partizansko ratovanje'<sup>6</sup>

Pribegavši 'strategiji proleterskih brigada'<sup>7</sup> u 'partizanskom ratovanju' (kako Ljubiša Ristić naziva sopstvenu borbu s jugoslovenskim kulturnim establišmentom za simbolički i fizički 'manevarski' prostor za umetničko delovanje) KPGT uspostavlja jedinstven *modus operandi* u kulturno-političkom sistemu u kome su profesionalne nezavisne pozorišne trupe (za razliku od subvencionisanih amaterskih i studentskih pozorišta) bile teško održive izvan sistema finansiranja uz pomoć SIZ-ova<sup>8</sup>. Inauguralni period KPGT-a predstavlja rad na predstavi *Oslobođenje Skopja (Osvoboditev Skopja)* prema tekstu ljubljanskog pozorišnog reditelja Dušana Jovanovića i u režiji Ljubiše Ristića. Radna zajednica 'Oslobođenje Skopja' – grupa

---

<sup>3</sup> Ristićev rad u ovom mediju ubraja se među „pionirske pokušaje naše 'ofarbane' televizije“. Za 2. program Televizije u boji adaptirao je 1971. Policajce Slavomira Mrožeka (kao prvu TV dramu snimljenu u novom kolor studiju TVB), a za Prvi program TV Beograd osmislio je 1972. seriju 'Komadi sa pevanjem'. U toku 1979. godine radio je na TV filmovima 'Goran' (Ivan Goran Kovačić u tumačenju R. Šerbedžije) i 'Balade Petrice Kerempuha' prema tekstu Miroslava Krleže, a u saradnji sa zagrebačkim Kugla glumištem, Dušanom Jovanovićem, Nadom Kokotović i ekipom novotalasnih muzičara iz Beograda i Zagreba (Dušan Kojić Koja, Srđan Marković Đile, Jurij Novoselić Kuzma i dr.) režirao je 1981. eksperimentalni TV film 'Kugla glumište' u produkciji Televizije Beograd. Iskustvo u radu na televiziji pomoglo mu je u adaptaciji brojnih predstava KPGT-a (Buba u uhu, Missa u A-molu, Ričard III, Don Žuan – između ostalih) za emitovanje na Televiziji Beograd, Ljubljana, Zagreb i Novi Sad.

<sup>4</sup> Igrani film Luda kuća u režiji Ljubiše Ristića i produkciji Jadran filma (1979.) prikazan je u okviru informativnog programa festivala u Puli, ali zbog načina na koji je u njemu predstavljeno ratno doba u okupiranom Zagrebu povučen je iz redovne bioskopske distribucije u Jugoslaviji.

<sup>5</sup> Mladenović, Filip (1994): Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja. U: Kultura (Beograd) 93/94, str. 84.

<sup>6</sup> Ovu metaforu za svoj umetnički angažman Ljubiša Ristić koristi u filmu Putujući reditelj (r: Boro Drašković) u produkciji TV Beograd (1986.).

<sup>7</sup> Umetničko delovanje 'daleko od ognjišta i zavičaja' na jedinstvenom jugoslovenskom kulturnom prostoru, za grupu umetnika u koju spada i Ljubiša Ristić postala je neminovnost usled političke atmosfere u zemlji početkom sedamdesetih godina, povezanom s rastom nacionalizma i republičkog etatizma, cenzurom na različitim nivoima i ideološkim obračunima s vaninstitucionalnom levicom.

<sup>8</sup> Samoupravne interesne zajednice.

umetnika iz cele Jugoslavije (na čelu s Ljubišom Ristićem, Nadom Kokotović<sup>9</sup>, Dušanom Jovanovićem<sup>10</sup> i Radetom Šerbedžijom) – okupila se 1977. godine u Zagrebu oko ovog zajedničkog projekta u produkciji (u to vreme 'agilnog i slobodoumnog') Centra za kulturnu djelatnost Socijalističkog saveza omladine Zagreba, premijerno izvedenog u jednom srednjoškolskom dvorištu<sup>11</sup>. Kada joj je lokalna urbanistička uprava uskratila dozvolu da šator s toplim vazduhom<sup>12</sup> nabavljen u Istočnoj Nemačkoj postavi u Novom Zagrebu, trupa je *Oslobođenje Skopja* odigrala u dva dvorišta Gornjeg Grada u Habdelićevoj (Lapidarij).<sup>13</sup> 'Nekonvencionalna' obrada tematike iz narodno-oslobodilačke borbe (koja je naišla na brojne otpore i osporavanja političkog i kulturnog establišmenta, od Skoplja do Ljubljane) učinila je ovu predstavu pozorišnim događajem sezone<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> Svestrana umetnica Nada Kokotović studirala je filmsku i pozorišnu režiju, filozofiju i balet. Kao koreograf, usavršavala se kod bračnog para Saharov na Muzičkoj akademiji Chigiana u Sijeni. Bila je članica KASP-a (Komorni ansambl slobodnog plesa) i redovno učestvovala na Muzičkom bijenalu u Zagrebu i plesnom u Ljubljani, gde saraduje s poznatim muzičarima i rediteljima poput Kelemena, Para, Spajića, Violaća... Kao balerina HNK u Zagrebu dobija stipendije Irex i Ford fondacije za studijski boravak u Njujorku. Angažovana je kao lični asistent Žorža Balanšina u ansamblu New York City Ballet, režira u New York State Operi i na off-off Brodveju. Prvi put je saradivala s Ljubišom Ristićem 1977. godine na XXIII Splitskom ljetu, pripremajući predstavu Mikelandelo Buonaroti prema tekstu Miroslava Krleže (u gledalištu Hrvatskog narodnog kazališta koje je nekoliko godina ranije ruinirano u požaru). Ključni događaj u njihovoj saradnji u ovom periodu predstavlja produkcija Pučinijeve Toske (Slovensko ljudsko gledališče, Celje i Teatar ITD, Zagreb, 1978.) nazvana 'koreodramom', koja je u okviru XXIV Splitskog ljeta izvođena na 'Malom' i 'Velikom' Kašteletu.

<sup>10</sup> O saradnji Dušana Jovanovića i Ljubiše Ristića 1976. na predstavi Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka (Slovensko ljudsko gledališče, Celje), 'scenskom dijalogu "izmišljenog" novinara Križnika, koji je bio očevidac žestoke pobune u pozorištu' (po motivima stvarnog događaja čiji je glavni protagonist slovenački glumački doajen Stane Sever), videti: Klaić, Dragan (1989): Utopija i teror u dramama Dušana Jovanovića. U: Dragan Klaić: Teatar razlike. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 48-51. O izvođenju predstave u Novom Sadu (gde je nagrađena vanrednom Sterijinom nagradom za režiju kao prva predstava izvedena u nekonvencionalnom pozorišnom prostoru), videti: Drašković, Boro (2006): Reditelj pred svojim piscem (temat u novosadskom časopisu Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/14.htm>, poslednji pristup 10. 11. 2011. Na 10. Bitefu predstava se igrala u Narodnom pozorištu i Narodnom muzeju, 'izašavši na ulicu' koja povezuje dve institucije. Scenski prostor s 'baroknim motivima' (koji obuhvata i operne lože na pozornici) oblikovao je Miodrag Tabački.

<sup>11</sup> Prvo pozorište u kome je Ljubiša Ristić dobio priliku za radikalniji eksperiment sa scenskim prostorom bilo je ljubljansko eksperimentalno Gledališče Pekarna. U prostoru koji je ranije bio pekara i mehaničarska radionica režirao je 1974. predstavu Tako tako, gde se prizori iz tekstova 'Obožavanje kurve' i 'Kilijan' Mirka Kovača, 'Koncert po želji' Franca Ksavijera Kreca i partija karata trojice 'naturščika' simultano odvijaju na sceni pred publikom (u četiri 'kutije šibica' koje je konstruisao Tugo Šušnik). Igrana na različitim dijalektima slovenačkog jezika, ova predstava predstavljala je i iskorak iz konvencije igranja na književnom jeziku. Na poziv Mire Trailović 1975. Ristić je nastavio da radi na Krecovim komadima u Ateljeu 212 primenjujući sličan rediteljski postupak. Godine 1976. uporedo je postavio na scenu Koncert po želji (predstavu bez reči u kojoj igra Gorica Popović) i Muške stvari (u kojima igraju Gordana Marić i Petar Božović).

<sup>12</sup> „zračna hala čiji je pokrov napravljen od specijalne plastificirane tkanine sposobne da podnese najveće pritiske, a nije zapaljiva...“. U: Pešorda, M. (1977): Kazalište okrenuto budućnosti. U: Oslobođenje (Sarajevo), 29.10.1977. Takođe: Pavlovski, B. (1977): Pismo od Zagreb: 'Oslobodovanje na Skopje' vo noviot 'Teatar pod šatori'. U: Nova Makedonija (Skopje), 09.11.1977.

<sup>13</sup> Predstava je na 12. Bitefu (1978.) igrana u dvorištu (parkingu) Ateljea 212 i jednoj 'skrovitoj avliji' iza susedne zgrade. Izvođenje je obeležio i autentični stanar – 'čiča u pidžami' koji se na svojoj terasi pojavio tik iza Radeta Šerbedžije. Na Jugoslovenskim pozorišnim igrama u Novom Sadu (gde je osvojila pet Sterijinih nagrada), predstava je u maju 1979. igrana u dvorištima starih zgrada između Dunavske i Zmaj-Jovine ulice.

<sup>14</sup> Za uspeh predstave delimično su zaslužni i autori muzike, rok/džez sastav Leb i sol iz Skoplja. Rok verzije

Na XXV Splitskom ljetu 1979. KPGT je izveo projekat *1918. Miroslavu Krleži* (koprodukcija s HNK u Splitu) koji je imao 'praizvedbu' na splitskom Kašteletu<sup>15</sup>. (Krležin zapis iz 1942. godine *Pijana novembarska noć 1918.* predstavlja i svojevrsno pozorišno preispitivanje jugoslovenske ideje.) Pored angažmana u 'vaninstitucionalnom' KPGT-u Ljubiša Ristić i Nada Kokotović nastavljaju saradnju s vodećim pozorišnim kućama u Jugoslaviji. U Hrvatskoj, to su prvenstveno HNK u Zagrebu, gde realizuju predstave prema tekstovima Slobodana Šnajdera *Kamov, smrtopis* (1978.)<sup>16</sup> i *San Marina Držića* (1980.) i HNK u Splitu gde postavljaju *Hamleta* (Rade Šerbedžija) (1980.) i *Lizistratu* (1983.)

Godine 1980. u 'podrumu' (Spodnja dvorana) Slovenskog mladinskog gledališča<sup>17</sup> u Ljubljani nastala je jedna od 'kanonskih' predstava Ljubiše Ristića, *Misa u A – molu*, slobodna interpretacija literarnog predloška Danila Kiša – novele 'Grobница za Borisa Davidoviča' (1976.) koja je uzburkala jugoslovensku javnost Kišovim književnim tretmanom Staljinove epohe. Za pozorišne krugove ovaj projekat predstavljao je dugo pripreman raskid s jugoslovenskom pozorišnom praksom i estetikom koja obeležava posleratni period, stekavši amblematski status<sup>18</sup>. *Misa u A – molu* je 1981. godine proglašena za najbolju predstavu 15. Bitefa, kao prva jugoslovenska produkcija kojoj je ukazano takvo priznanje.<sup>19</sup>

---

tradicionalnih makedonskih pesama 'Aber dojde Donke', 'More sokol pie' i 'Jovano Jovanke' nastale za potrebe KPGT-a obeležile su početak i dalji razvoj muzičke karijere Vlatka Stefanovskog i njegovih saradnika. U proleće 1978. na opatijskom festivalu kompozicija 'Aber dojde Donke' donela im je nagradu za „najbolji umjetnički dojam i najuspješniju primjenu folklornog izraza“.

<sup>15</sup> Kao glavne uticaje na svoj rediteljski opus iz domena ambijentalnog pozorišta, Ljubiša Ristić navodi predstave „u dijalogu s prostorom“ koje je Georgij Paro prema Krležinim delima režirao na Dubrovačkim ljetnim igrama. *Aretej* (1972.) je izvođen na zidinama starog grada Dubrovnika, a *Kristofora Kolumba* (1973.) Festivalski dramski ansambl izveo je na replici broda 'Santa Maria' koji je plovio iz stare gradske luke oko ostrva Lokruma. Kao posebno podsticajne predstave koje je kao mlad reditelj gledao na Bitefu, Ristić izdvaja *Besnog Orlanda* (1969.) u režiji Luke Ronkonija i *1789.* (1974.) Arijane Mnuškine i njene trupe *Théâtre du Soleil*. Ristić je, međutim, i konvencionalne pozorišne objekte često tretirao kao 'ambijent'.

<sup>16</sup> Na Sterijinom pozorju u Novom Sadu ova predstava je 1979. godine izvedena na gradilištu (betonskoj konstrukciji) novog objekta Srpskog narodnog pozorišta. Izbor lokacije uslovlila je istorijska okolnost da je prvi dramski ansambl u Zagrebu, Domorodno teatralno društvo (preteča Hrvatskog narodnog kazališta) na poziv Ilirske čitaonice (Matica ilirska, a potom Matica hrvatska) nastalo od pozorišne družine Leteće diletantsko pozorište iz Novog Sada. Početkom delovanja HNK u Zagrebu smatra se prva predstava Domorodnog teatralnog društva *Juran i Sofija ili Turci kod Siska* Ivana Kukuljevića Sakcinskog izvedena na pozornici starog pozorišta na Markovom trgu 10. juna 1840. na štokavskom narečju.

<sup>17</sup> Ljubiša Ristić je u istom prostoru (refektorij nedovršenog Akademskog kolegija arhitekta Jožeta Plečnika) neposredno pre *Mise u A-molu* postavio *Eshilove Persijance*.

<sup>18</sup> „Slovenačkom pozorišnom prostoru sedamdesetih godina Ljubiša Ristić dao je verovatno najdalekosežniji doprinos igri pogleda i reči te vilsonovskoj sceni-pejzažu – istovremeno i nove taktike političnosti, značajne za razvoj savremenih scenskih umetnosti sledeće dve decenije“. U: Toporišič, Tomaž (2009): *Taktike političkog i politizovanog pozorišta druge polovine XX stoleća*. U *Scena* (Novi Sad) 1-2, str. 254 (prevod sa slovenačkog: Aleksandra Kolarić) Saradnju sa Slovenskim mladinskim gledališćem Ljubiša Ristić i Nada Kokotović nastavili su predstavama *Romeo i Julija* (1983.), *Levitan Vitomila Zupana i Resničnost Lojzeta Kovačiča* (1985.)

<sup>19</sup> Ljubiša Ristić dobio je i nagradu lista *Politika*, a predstava je kasnije uspešno gostovala u Francuskoj (*Teatar nacija u Nansiju '83*), Velikoj Britaniji (*LIFT '85 u Londonu*) i drugim evropskim zemljama. Ljubiša Ristić i njegovi saradnici nastaviće da se bave književnim opusom Danila Kiša, najintenzivnije 1991. u okviru produkcije *Yufesta posvećenog Kišu*, kada njegova dela u Subotici režiraju Ristić, Nada Kokotović, Haris Pašović i Sašo Milenkovski.

'Brand name' KPGT ulazi u upotrebu krajem 1981. godine, na plakatu Borisa Bućana za predstavu *Karamazovi* prema tekstu Dušana Jovanovića s 'golotočkom' tematikom. Kao svojevrsni nastavak *Oslobođenja Skopja*, *Karamazovi* nastavljaju tamo gde se prekinula radnja prethodne drame, ali je zadržan i način organizovanja umetničke produkcije, putem radne zajednice u kojoj se, dogovorom svih učesnika, rad ulaže besplatno.

U januaru 1981. (za tu priliku nazvana) *The Zagreb Theatre Company* na otvaranju međunarodnog pozorišnog festivala u Sidneju izvodi *Oslobođenje Skopja* na terenu nekadašnjeg kolonijalnog zatvora *Darlinghurst (East Sydney Technical College)*, u februaru gostuje u Melburnu<sup>20</sup> i Pertu<sup>21</sup>, u Sidneju snima 90-minutnu TV verziju predstave za *Channel 0/28*<sup>22</sup> i osvaja značajne nagrade<sup>23</sup>. Nakon uspeha u Australiji<sup>24</sup> usledio je poziv na međunarodni pozorišni festival u Denveru – jedini internacionalni festival koji je te godine održan u SAD<sup>25</sup>. *Oslobođenje Skopja* izvodi se među kućama iz XIX veka u parku univerzitetskog kampusa *Auraria Ninth Street Historic Park*<sup>26</sup>, dok se u malom studijskom teatru Centra za izvođačke umetnosti izvode *Karamazovi*.

Ljubiša Ristić donosi odluku da ovo gostovanje pretvori u američku turneju koja obuhvata i (kasnije nerealizovano) gostovanje u Meksiku<sup>27</sup>. „Zamislite pozorišnu trupu u kojoj se nalaze Robert DeNiro, Al Paćino, Dastin Hofman, Meril Strip i Elen Berstin“, prenosi američka štampa reči kojima je 'književni menadžer' trupe Dragan Klaić ukazivao na umetnički status koji glumački ansambl ima u svojoj zemlji. Ne izuzima se iz vida i da je u pitanju „najcenjenija nezavisna pozorišna trupa u zemlji u kojoj je pozorište gotovo u potpunosti subvencionisano

---

<sup>20</sup> U Melburnu, predstava se izvodi na kampusu Linkoln Instituta, u nekadašnjem samostanskom kompleksu Convent of the Good Shepherd u četvrti Abotsford.

<sup>21</sup> U Pertu se predstava izvodila u dva dvorišta iza geografskog odseka University of Western Australia. Organizatori festivala savetovali su dame u publici da ne oblače svečane toalete i nose sa sobom jastučiće ili prostirke za sedenje.

<sup>22</sup> Reditelj Bil Ficwalter (Bill Fitzwalter) za snimanje nije koristio prostor u kome se predstava zaista izvodila, već 36 odabranih lokacija unutar nekadašnjeg kolonijalnog zatvora.

<sup>23</sup> Za ulogu Georgija Rade Šerbedžija osvojio je nagradu Sammy (Best Actor in a Single TV Performance) kao prvi inostrani glumac kome je dodeljena godišnja nagrada australijske filmske i TV industrije. „Sammy The Seal in Yugoslavia! Unheard of but true...“, pisao je sidnejski Sunday Telegraph 23. avgusta 1981.

<sup>24</sup> Uspeh ove turneje doneo je Ljubiši Ristiću i angažman na festivalu Adelaide Festival of Arts. Predstava 1984 A.D. koja govori o Australiji 1948. (igrana u pozorištu Arts Theatre i dvorištu koledža St. Aloysius u Adelejudu) naišla je na veliko interesovanje australijske štampe, ali i oštre proteste njenog konzervativnog 'krila'.

<sup>25</sup> Kritičar Los Anđeles Tajmsa najavljivao je festival kao svojevrsni pozorišni kuriozitet: „What comes from 13 countries, lasts 25 days and performs 114 times? The Denver Center for the Performing Arts first World Theater Festival“.

<sup>26</sup> „Verovatno nikada više neću moći da prošetao kampusom Auraria, a da se ne osvrnem preko ramena: možda za mnogu idu zloslutni bugarski agenti u širokim mantilima i s nemačkim ovčarom na uzici“, pisala je novinarka iz Denvera o utisku koji je na nju ostavilo Oslobođenje Skopja. Up. Clurman, Irene (1982): *Environmental theatre is multimedia marvel*. U: *Rocky Mountain News (Denver)*, 23.07.1982.

<sup>27</sup> Ovu dvoipomesečnu turneju koja je obuhvatila pet američkih gradova i u kojoj su učestvovali (između ostalih) članovi grupe Leb i sol, Branimir Džoni Štulić (kratkotrajno) i Miran Mohar iz grupe Irwin, u putopisnoj formi opisuje Dragan Klaić u tekstu: *Oslobođenje Skopja, 1977-1987, Memoari*. U: *Dragan Klaić: Teatar razlike. Novi Sad: Sterijino pozorje*, str. 109–148.



od države“.

Najneizvesniji deo turneje predstavljala su izvođenja u Čikagu – najpre na travnjaku ispred crkve *St. Michael (Old Town)* i dvorištu kraj ruševina nekadašnje crkvene škole, a zatim na parkingu nekadašnjeg pogrebnog zavoda (jer je trupa naišla na nepredviđene teškoće)<sup>28</sup>. U Vašingtonu, *Oslobođenje Skopja* igralo se uz istorijsku građevinu *Apex* (633 Pennsylvania Avenue), u neposrednoj blizini Nacionalnog arhiva i *J. Edgar Hoover Building* (sedište FBI). Gostovanje je, zahvaljujući direktoru za odnose s javnošću lokalne uprave, obuhvatilo i turistički gradić Vajldvud u okolini Atlantik Sitija. Predstava se ovog puta igrala uz sportske terene kraj šetališta uz okean (*Boardwalk*), u najprometnijoj turističkoj zoni grada. Zahvaljujući vezama ostvarenim u Čikagu i podršci lokalnih vlasti trupa je u ovom gradiću dočeka sa srdačnom dobrodošlicom, uz intoniranje himni i podizanje američke i jugoslovenske zastave.<sup>29</sup> Predstavi su prisustvovali jugoslovenski ambasador u SAD Budimir Lončar i guverner savezne države Nju Džerzi.

U kampusu univerziteta *UCLA* u Los Anđelesu *Oslobođenje Skopja* igra se u parku skulptura *Franklin D. Murphy Sculpture Garden* (gde su gledaoci sedeli na zemlji) s pogledom na Školu za menadžment. Drugi deo predstave igra se u uskom prostoru za utovar i istovar dekora, ispred radionica Pozorišno-filmskog odseka (*Macgowan Hall*). Zbog vremenskih neprilika *Karamazovi* se igraju u pozorišnoj sali koja je pripadala Pozorišnom odseku. Turneja je završena nastupom u Njujorku – u parku pored neogotske katedrale *St. John the Divine* na Menhetnu, dok su *Karamazovi* izvođeni u aneksu pozorišta *La Mama* na 4. ulici (Ist Vildidž). Ova turneja simbolički je okončana večću da su Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić i *Zagreb Theatre Company* osvojili nagradu *Obie*<sup>30</sup> koju dodeljuje čuveni njujorški nedeljnik *The Village Voice*.

Predstavu *Vojna tajna* (HNK Split, 1983.) u režiji Ljubiše Ristića, još jedno alegorijsko preispitivanje jugoslovenske ideje, s prethodnim projektima KPGT-a povezuju pisac Dušan Jovanović i nekonvencionalno organizovan scenski prostor u čijem se središtu nalazi neobična građevina vojnog 'zoološkog instituta' od nekoliko spratova. Predstava se pripremala i igrala u pomorskoj bazi Jugoslovenske ratne mornarice (Ratna luka Lora), pod budnim nadzorom vojnih vlasti.

Tokom 1984. godine članovi KPGT-a pokušavaju da registruju prostor uz Knez Mihailovu ulicu u Beogradu, dvorište u kome su te godine organizovali 'Godo fest'. Međutim, „ništa od

---

<sup>28</sup> Zbog bankrota partnerske trupe *Free Street Theatre* KPGT je ostao bez prostora za igru, reklame i pokrivenih troškova boravka u Čikagu.

<sup>29</sup> „U svom bavljenju istorijom pozorišta nisam našao primer da je jedna glumačka trupa bilo gde dočeka sa takvom pompom, pogotovo ne u Americi“, komentariše Dragan Klaić. *Ibid.*, str. 137.

<sup>30</sup> „[F]or outstanding achievement in the off-Broadway and off-off-Broadway Theatre“, kako stoji u obrazloženju nagrade.

toga nije bilo. KPGT je bio dobar dogovornoj kulturi dok je delovao bez svog 'zemljišnog' parčeta Jugoslavije. Onog časa kada se javila mogućnost da se registruje kao trajna pozorišna zajednica sa mestom za igru, telefonom, strujom i vodom, stvar je proglašena opasnom...<sup>31</sup> U poredo s pozorištem 'Nova osećajnost' u Bajlonijevoj pivari u Skadarliji i uz gostovanja Slovenskog mladinskog gledališča iz Ljubljane, ovde se igraju *Čekajući Godota*, *Godot* Nade Kokotović, *Derište* Dubravke Knežević, *Ljubinko* i *Desanka* Ace Popovića... U sklopu priprema Beograda za Olimpijske igre koje se nikada nisu održale, na lokaciji magaze u Knez Mihailovoj ulici predviđa se informacioni centar Turističkog saveza Beograda, pa KPGT dobija nalog da napusti ovaj prostor. Budući da i 'Pivara' u Skadarliji u odsustvu Borke Pavićević ostaje 'bez struje', KPGT-u preostaje samo Studentski kulturni centar, ali ne zadugo...

Sledeću fazu u radu KPGT-a obeležila su dva ambiciozna projekta realizovana u Sava centru – *Tajna Crne ruke* (1983/84.) i *Carmina Burana* (1984/85.)<sup>32</sup>. U podeli 'mjuzikla' Puriše Đorđevića i Ljubiše Ristića *Tajna crne ruke* našli su se (između ostalih) primabalerina Ivanka Lukateli, Ljuba Tadić (kao Nikola Pašić), Radko Polič (kao Aleksandar Obrenović, Aleksandar Karađorđević i Franc Ferdinand), Inge Appelt (kao nadvojvotkinja Sofija), Branislav Lečić (kao Dragutin Dimitrijević Apis), Tanja Bošković (kao Draga Mašin), Mirjana Karanović (kao Nedeljko Čabrinović i dr.), Sonja Knežević (kao Gavriilo Princip i dr.), Dubravka Živković (kao Ajfelova kula i dr.), Svetozar Cvetković, Rada Đuričin, Dara Džokić... 'Operu mundi' *Carmina Burana* s tri stotine izvođača izveli su Akademsko kulturno umetničko društvo Beogradskog univerziteta 'Branko Krsmanović'<sup>33</sup>, glumački ansambl Slovenskog mladinskog gledališča i KPGT. (U predstavi je korišćen audio snimak Akademskog hora 'Branko Krsmanović' i Beogradske filharmonije.)

Nakon što su (ne bez teškoća i karakterističnih institucionalnih opstrukcija) realizovali ove spektakle u reprezentativnom beogradskom kongresnom centru, Ljubiša Ristić i Nada Kokotović dobijaju ponudu da zajedno s grupom glumaca koju predvodi Ričard Drajfus četiri godine rade na pretvaranju četvrti Venis u umetničko središte pacifičke obale Los Anđelesa. Ipak se odlučuju da nastave rad u Jugoslaviji: Ljubiša Ristić je 1985. imenovan za direktora Narodnog pozorišta / *Népszínház* u Subotici, uprkos tome što je „odluka da se dramski ansambl na mađarskom i srpskohrvatskom spoje u jedan zajednički ansambl osporavana u

---

<sup>31</sup> Jevremović, Zorica (1994): Pozorišne (političke) fabrike socijalističke Jugoslavije. U: Kultura (Beograd) 93/94, str. 123.

<sup>32</sup> Obe predstave imale su premijeru 31. decembra (zamišljene su i kao neobičan doček Nove godine). *Tajna Crne ruke* igrala se tokom prve nedelje 1984, a *Carmina Burana* tokom prve dve nedelje 1985. godine. KPGT je izvodio dve predstave na dan.

<sup>33</sup> Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, pored aktivnosti u politici, pozorištu i studentskoj štampi (kao urednik u *Studentu* i *Vidicima*), Ljubiša Ristić je bio glumac i upravnik Akademskog pozorišta 'Branko Krsmanović', aktivnog i uspešnog na evropskim festivalima studentskog pozorišta (Nansi, Erlangen, Vroclav, Zagreb, Istanbul...). Glumačku karijeru započeo je kao dečak u dramskoj radio grupi Bate Miladinovića, u filmovima *Krvava košulja* (r: Žorž Skrigin) i *Potraži Vandu Kos* (r: Žika Mitrović) i mjuziklu *Plači*, voljena zemljo u režiji Soje Jovanović (Beogradsko dramsko pozorište).

nekim krugovima kao udarac u središnju tačku kulture mađarske narodnosti u Vojvodini...“<sup>34</sup>

## Faza 2: Dugi marš kroz institucije

'Dugi marš kroz institucije' Ljubiše Ristića, prema Draganu Klaiću, počeo je 1971. u Jugoslovenskom dramskom pozorištu diplomskom predstavom *Buba u uhu* – vodviljom Žorža Fejdoa. Ovaj isprva neočekivan repertoarski potez uprave JDP-a (prema želji preminulog Bojana Stupice) postavio je bizaran rekord kao najdugovečnija i najviše izvođena predstava u istoriji srpskog pozorišta (i dalje na repertoaru), s obzirom da je to ujedno i jedina realizovana režija Ljubiše Ristića u ovom pozorištu. Diplomirao je na njenom 104. izvođenju.<sup>35</sup> Ristićev 'Dugi marš' nastavlja se komedijom *To što se njima desilo nema nikakve veze s bezbolom* Rona Klarka i Sema Bobrika (Savremeno pozorište, Scena na Terazijama, 1972.) i tragikomedijom o gastarbajterima *Aleks iz Kutlova* Torija Jankovića (Teatar 'Joakim Vujić' iz Kragujevca, 1973.)<sup>36</sup> ...

Ristić je sredinom sedamdesetih godina režirao nekoliko značajnih predstava u subotičkom Narodnom pozorištu (1974. vodvilj *Silom muž* Žorža Fejdoa i *Sumnjivo lice* Branislava Nušića<sup>37</sup>, a 1975. Brehtovu *Majku Hrabrost*<sup>38</sup>). U višenacionalnu i multikulturalnu Suboticu pozvali su ga 1985. godine gradski čelnici predvođeni gradonačelnikom Đerđom Soradom. Za svoje planove s Narodnim pozorištem Ristić je imao eksplicitnu političku podršku. Tada je izjavio da je razlog njegovog krajnjeg optimizma to što nije usamljeno ostrvo unutar previranja koja su svuda naokolo i što je čitav jedan grad odlučio da uvežbava 'promenu' (primenu novog kulturnog modela), opredelivši se za materijalnu i duhovnu obnovu. Ristić je bio uveren da će na primeru pozorišta dokazati da je zajednički život u multietničkoj zajednici moguć, da je 'jedinostveni jugoslovenski pozorišni prostor' održiv – da je, u krajnjoj instanci,

---

<sup>34</sup> Klaić, Dragan (1989): Subotička anamneza. U: Dragan Klaić: Teatar razlike. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 95

<sup>35</sup> Jubilarno 250. izvođenje Bube u uhu obeleženo je u okviru 'Zimskih čarolija' Beogradskog sajma, 15. februara 1975. uz novu scenografiju (Vladislava Lalickog) i kostime (Vanje Vukić).

<sup>36</sup> Dok su ovaj komad Kragujevčani „oduševljeno prihvatili“, festivalski odbor Dana komedije u Svetozarevu „zvanično je saopštio da se ograđuje od predstave teatra 'Joakim Vujić' iz Kragujevca (bez objašnjenja)“.

<sup>37</sup> Sumnjivo lice smatra se 'programskom predstavom' i svojevrsnim autorskim manifestom Ljubiše Ristića zbog načina na koji je koristio fragmentarnu dramaturgiju i jezike jugoslovenskih 'naroda i narodnosti'. (U Ristićevoj postavi Žika govori kao Bunjevac, Aleksa Žunić kao Dalmatinac, Milisav kao Bosanac, Joca kao Crnogorac itd.) Predstava je nagrađena Zlatnim lovorovim vijencem sarajevskog MESS-a, a izveštač Politike iz Sarajeva ističe da scenografija Miodraga Tabačkog „podseća na prostor u kome je igrao poznati Living teatar“. Deo kritike ipak nije imao razumevanja za Ristićeve formalne inovacije, proglašivši predstavu za „dokaz mogućnosti stvaralačkog skrnavljenja pisca“. U: (Kujundžić, Miodrag (1974): Napoleon iz kokošinca. U: Dnevnik (Novi Sad), 01.12.1974.)

<sup>38</sup> Ristićeva 'opera' s Morikoneovom muzikom iz špageti vesterna Serđa Leonea bila je upečatljiva i po scenografiji koju opisuje Slobodan Selenić: „Reditelj Ristić i scenograf Pal Petrik, nemajući rotacionu pozornicu, srećno su se dosetili i sjajno napravili jedan fantastični pokretni objekat koji pomoću ogromnog točka kruži pozornicom i spretno služi ostvarivanju svih ambicioznih scenskih zamisli“. Up. Selenić, Slobodan (1976): Sentimentalni Breht. U: Politika ekspres (Beograd), 08.03.1976.

moćna zajednička (jugoslovenska) država. U Subotici ga je dočekaio 'umoran, istrošen, derutan teatar', podeljen na 'etničke enklave'. Zatekao je situaciju u kojoj članovi mađarske i srpskohrvatske drame uopšte ne komuniciraju. Takva situacija nije dugo trajala, jer su nakon intenzivnih zajedničkih proba usledile predstave u kojima je angažovan celokupni (umetnički i tehnički) pozorišni personal.

Prelazak KPGT-a u institucionalno okrilje subotičkog pozorišta programski najavljuje predstava *Madač – komentari*, prema dramskom epu *Čovekova tragedija (Az ember trágediaja)*, 1861.) mađarskog pisca Imre Madača, premijerno izvedena u oktobru 1985. Dramaturzi ove kompleksne i eklektične predstave bili su Dragan Klaić i Laslo Vegel. Ljubiša Ristić i Nada Kokotović režirali su je uporedo s Želimirom Žilnikom (scene na gradskom trgu) i Draganom Živadinovim (prizori u gradskoj kući<sup>39</sup>). U predstavi nastupaju, uz 53 izvođača, i Kamerni ženski hor Muzičke omladine Subotice, Hor penzionera, orkestar Narodnog pozorišta / *Nepszínház*, članovi KUD-a 'Mladost' i učenici srednjih škola 'Bosa Miličević', 'Svetozar Marković' i Mašinsko-elektrotehničkog školskog centra.<sup>40</sup> Poseban pečat izvođenju dao je ambijent stare subotičke sinagoge<sup>41</sup> u kojoj su kasnije izvođene i predstave *Der Nichtraucher*, *Šiptar*, *Pukovnik*, *Bloody Mary*...

Narodno pozorište / *Nepszínház* postaje produkcionni punkt za domaće i strane grupe, inicijative, složene koprodukcije i multilateralne turneje kakve tada jedva da postoje u Evropi, još uvek hladnoratovski podeljenoj. KPGT je pionir međunarodnih pozorišnih mreža i konzorcijuma, kakvi će se u Evropi razvijati tek tokom devedesetih godina, ali i pionir primene kompjutera u pozorišnom marketingu i planiranju<sup>42</sup>. Zahvaljujući poznatim grafičkim dizajnerima<sup>43</sup> Matjažu Vipotniku iz Ljubljane i Borisu Bućanu iz Zagreba, KPGT ostvaruje značajne 'pomake' i u likovnim rešenjima osnovnih pozorišnih dokumenata, plakata, afiša, ulaznica i drugog promotivnog materijala i pratećih publikacija.

„Ristić je bio graditelj društvenog konteksta, graditelj grada, graditelj budućnosti. Svojim proizvođenjem predstava uzburkavao je, aktivirao okolinu u kojoj je stvarao. Grad bi,

---

<sup>39</sup> „[...] jednom od onih čudesnih zdanja panonske secesije, koje svojim tornjem, kupolama i lukovima, ukrašenim slikovitim keramičkim reljefima, slični na veliku tortu [...]“. U: Kesić, Vesna (2006): Subotičke žive slike (temat u novosadskom časopisu *Scena* Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/23.htm>, poslednji pristup 18.07.2010.

<sup>40</sup> Foretić, Dalibor (2006): To Bačka nije vidjela (Danas, Zagreb, 22.10.1985.) (temat u novosadskom časopisu *Scena* Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/21.htm>, poslednji pristup 18.07.2010.

<sup>41</sup> Sinagoga je sagrađena 1902. godine, ali je vremenom napuštena. Jevrejska opština poklonila ju je 1979. Skupštini opštine Subotica za korišćenje u kulturne svrhe. Grad je poklon primio, ali ga nije koristio. Prostor sinagoge aktiviran je tek predstavom *Madač – komentari*, ne bez otpora 'lokalne zajednice'.

<sup>42</sup> Prototip KPGT-ovih inovacija na ovom polju bio je kompjuterski sistem za prodaju ulaznica u Sava centru za predstavu *Tajna Crne ruke*. Mogućnosti kompjuterske grafike uticale su i na izgled ulaznica i 'total dizajn' predstava.

<sup>43</sup> KPGT je u različitim 'fazama' i na različitim projektima sarađivao i s Mirkom Ilićem iz Zagreba, grupom Trio iz Sarajeva, grupom Irwin iz Ljubljane i Ljiljanom Ilić iz Subotice.

njegovim dolaskom, oživeo, kao da su u njemu otkrili zlato, ili su počeli da grade Južnu prugu. Svi su zajedno leteli: oko njega bi iznenada bila cela gomila ljudi koji pre nisu bili ni primetni, dok ih je on odmah rasporedio, dao im zaduženja i upregao ih da rade. Svojom harizmom u pozorište je privukao najnadarenije mlade ljude i otvorao im pozorišne oči. Pored njega su, između ostalih, sazrevali Janez Pipan, Dragan Živadinov, Vito Taufer i Tomaž Pandur, a nešto kasnije i Haris Pašović. Gde god bi stigao, Ristić je širom otvorao vrata svoje majstorske radionice".<sup>44</sup>

Narodno pozorište / *Népszínház*, pod umetničkom 'okupacijom' KPGT-a sistematski istražuje ambijentalni potencijal grada Subotice za pozorišna izvođenja u okviru YU-festa. U prve dve sezone, Šekspir fest (1986.)<sup>45</sup> i Molijer fest (1987.) fokusiraju se na revitalizaciju Palića, „nekadašnjeg ugodnog austrougarskog letovališta“, koje je posle rata „kolektivizovano, sindikalizovano i, napokon, upropašćeno“<sup>46</sup>. Na „zaboravljenoj i zatarabljenoj pozornici iz pedesetih godina“ igra se *Hamlet*, na ženskom kupalištu *Otelo*, na Velikoj terasi *Julije Cezar*, na jednom od šetališta paličkog parka *Ričard III*<sup>47</sup>, a tenisko igralište postalo je salon mlade Selimene iz Molijerovog *Mizantropa*. Gledaoci su morali da se potruže da stignu još dalje – do Ludoškog jezera gde su na obali i iz čamaca mogli da posmatraju *Don Žuana*, dok se *Škola za žene* igra pred jednim od starinskih letnjikovaca u šumi. Građani Subotice nisu s podjednakim oduševljenjem primali ova zbivanja. *Tartif*, izvođen u luna-parku podignutom pored stare sinagoge u centru Subotice izazvao je oštre proteste iz susedstva, kao i letnji paviljon – teatar podignut u leto 1988. godine.

'Teritorijalna ekspanzija' subotičkog KPGT-a nije obuhvatila samo letnje festivale na Paliću od 1986. do 1991. godine. Njegovi proizvodno-prikazivački punktovi od 1987. obuhvataju festivale Grad teatar Budva, Kotorart i YU-fest. 'Direktorat' KPGT-a pažljivo je razradio projekat Grada teatra u saradnji s lokalnom upravom, imajući u vidu „dugoročno planiranje konstrukcije kulturnog identiteta i reurbanizacije u zemljotresu razrušenog i sada obnovljenog Starog grada Budva“.<sup>48</sup> YU-fest je 1987. obuhvatio osamnaest<sup>49</sup>, a 1988.

---

<sup>44</sup> Jovanović, Dušan (2006): Doručak kod Tifanija (temat u novosadskom časopisu *Scena* Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/8.htm>, poslednji pristup 18.07.2010.

<sup>45</sup> Na Šekspir festu izvedene su reprezentativne Šekspirove tragedije: *Hamlet*, *Otelo*, *Makbet*, *Tit Andronik*, *Julije Cezar* i *Ričard Treći* i jedno Borhesovo bavljenje Šekspirovom (*Everything and Nothing*), uz reditelje kao što su ('pored dvoje domaćih') Dušan Jovanović, Janez Pipan, Zlatko Sviben, Vito Taufer i Kaća Čelan. Festival su 'obogatila' dela Vladimira Veličkovića, Dušana Otaševića i Olje Ivanjicki, kao i zvuci violine Jovana Kolundžije.

<sup>46</sup> Klaić, Subotička anamneza, str. 101.

<sup>47</sup> Na sarajevskom Festivalu jugoslovenskog teatra 1987. ova predstava se igrala na platou ispred centra 'Skenderija'.

<sup>48</sup> U katastrofalnom zemljotresu koji je zahvatio crnogorsko primorje 15. aprila 1979. Budva je pretrpela velika razaranja.

<sup>49</sup> Subotica/Palić, Budva, Kotor, Beograd, Novi Sad, Ljubljana, Sarajevo, Zenica, Mostar, Skoplje, Ohrid, Titograd, Cetinje, Nikšić, Bar, Ulcinj i Herceg Novi.

dvadeset<sup>50</sup> gradova, dok je poseban uspeh iste godine doživeo *Avala fest* u filmskom gradu na Košutnjaku<sup>51</sup> koji je trajao puna dva meseca. Ovi punktovi obezbeđivali su policentrični razvoj KPGT-ove 'slobodne teritorije'. Očekivalo se da će oni povećati unutrašnju dinamiku produkcionog sistema, ojačati međunarodnu poziciju KPGT-a, uvećati budžete i umnožiti izvore finansiranja. Uz izdašnu logističku podršku Jugoslovenskog aerotransporta, teritorijalna ekspanzija putem gostovanja sem brojnih jugoslovenskih gradova obuhvata i gostovanja u Meksiku<sup>52</sup>, Kostariki<sup>53</sup>, Zapadnoj Nemačkoj, Sovjetskom Savezu<sup>54</sup> ...

Među internacionalnim gostovanjima Narodnog pozorišta / *Népszínház* – KPGT izdvajaju se nastupi 1987. i 1988. u Milhajmu i Zapadnom Berlinu. U maju 1987. subotička trupa<sup>55</sup> učestvuje u programu 'Pozorišni krajolik Jugoslavije' (Theaterlandschaft Jugoslawien), koji se održavao 1986, 1987. i 1988. godine u organizaciji Teatra na Ruru. Predstave se igraju u šumici Rafelberg (kraj nekadašnje jodne banje koju je zauzelo pozorište Roberta Ćulija) i kulturnom centru *Stadthalle Mülheim*. Istog meseca u Zapadnom Berlinu učestvuju u programu 'Transit' kojim je podeljeni grad slavio 750 godina postojanja i nastupaju u kulturnom centru *Künstlerhaus Bethanien* (nekadašnja pruska vojna bolnica u Krojčbergu u kojoj je umrla plesačica Anita Berber). Na programu turneje su *Oslobođenje Skoplja* i nove predstave (*Anita Berber*, *Ričard III*, *Tit Andronik*, *Der Nichtraucher*), kao i predstave Teatra Pralipe iz Skoplja *Kralj Edip* i *Soske* u režiji Rahima Burhana.

U maju naredne godine u okviru programa *Kulturstadt Europas* (Zapadni Berlin – Kulturna

---

<sup>50</sup> Subotica, Budva, Kotor, Beograd, Novi Sad, Kruševac, Priština, Bled, Zagreb, Dubrovnik, Split, Imotski, Opatija, Poreč, Pazin, Sarajevo, Mostar, Titograd, Skoplje i Ohrid.

<sup>51</sup> „Beograđani nisu ni sanjali da se i kod njih može napraviti ljetna atmosfera poput one u Dubrovniku, Splitu, ili Budvi. Ali, nisu to očekivali ni organizatori. Ne znaju kuda da smjeste sve koji hrle u Košutnjak. ... Desilo se tako da jedno veče na Košutnjak nije uspjela da uđe ni majka Ljubiše Ristića“, izveštava sarajevski tabloid As. Up. Iznađenja: Magnet na Košutnjaku. U: As (Sarajevo), 12.08.1988. Online dostupno na <http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?album=492&pos=2>, poslednji pristup 01.08.2010.

<sup>52</sup> Prvo gostovanje Narodnog pozorišta / *Népszínház* u Meksiku realizovano je u oktobru 1987. u Guanahuatu, gradiću na severu zemlje. Na XV internacionalnom festivalu Servantino izvedeni su *Oslobođenje Skoplja* (na trgovima San Fernando, San Roque i Jardín Reforma), *Anita Berber* (u Teatru Servantes) i *Ričard III* (na trgu La Paz). Na Velikom festivalu u Ciudad de Meksiku (na kome je subotičko pozorište gostovalo i 1987.), izvedeno je 1990. čak pet predstava – *Kralj Edip* i *Don Žuan* (r: Ljubiša Ristić), *Tit Andronik* (r: Dušan Jovanović), *Ruža vetrova Nenada Fišera* (r: Haris Pašović) i *Eumenide* (r i k: Nada Kokotović).

<sup>53</sup> Na međunarodnom pozorišnom festivalu u San Hozeu, održanom u čast stogodišnjice nezavisnosti Kostarike, subotičko pozorište 1989. s velikim uspehom izvodi Šekspirovog *Ričarda III* u režiji Ljubiše Ristića i koreodramu *Pukovnik* u scenskoj postavi Nade Kokotović.

<sup>54</sup> Prilikom gostovanja u Lenjingradu 1990. godine uspostavljena je saradnja s rediteljem Aleksandrom Tovstogonovim koji je u okviru Yu-festa ('Balkanske tragedije') režirao *Antigona*. Na svom jedinom gostovanju u Sovjetskom Savezu (zbog pređašnje 'antisovjetske' reputacije trupe stečene predstavom *Misa* u a-molu) KPGT je poslednji put izveo *Oslobođenje Skoplja*. Ljubiša Ristić je ponovo režirao ovaj komad 1995. u Londonu, u sklopu festivala koji su inicirali britanski glumci i politički aktivisti Vanesa Redgrejv i Korin Redgrejv, obeležavajući 50. godišnjicu pobeđe nad fašizmom.

<sup>55</sup> „82 djece, žena, muškaraca iz četiri ansambla iz svih krajeva zemlje, ovčarski psi, bijeli konji, vatrene staze i smrtonosna motoristika, akcije i atrakcije, umor i nepokolebljivost, misionarstvo i prijateljstvo: kazalište koje se živi do tvrdoglavosti sekte i gotovo religioznog samoiscrpljenja.“ U: Vukov Colić, Dražen (1987): *Subotica u Muelheimu*. U: *Danas* (Zagreb), 02.06.1987, str. 44.

prestonica Evrope) Narodno pozorište / *Népszínház* – KPGT izvodi *Madač-komentare*, „predstavu smatranu neprenosivom“ odnosno „gradsku inscenaciju koju uopšte nije moguće transponovati“, kako je pisala nemačka štampa. U predstavu pod novim nazivom *Berlin-Sub-Verzion*, uključeno je nekoliko berlinskih alternativnih pozorišnih trupa (Berliner Compagnie, Hofteater, Caracol-Theater) i muški dečji hor iz četvrti Šeneberg. Gradske ambijente Subotice – Gradsku kuću, korzo i Sinagogu – zamenila je Gradska kuća u centralnoj berlinskoj opštini Vilmerdorf. Predstava se igrala po završetku radnog vremena opštinskih činovnika (od pola devet do ponoći) u malom i velikom dvorištu, brojnim hodnicima, dvoranama, čak i nusprostoriama ovog javnog objekta<sup>56</sup>. Pozorišni kritičar Hajnc Klunker u ovo vreme naziva Ristića „Letećim Holanđaninom jugoslovenske pozorišne scene“, a nemačka štampa opisuje ga kao „genijalnog režisera, stratega, sve i svašta jugoslovenskog pozorišta“, ali i „ruskog kulturnog ambasadora“.

Početak juna 1988. subotička trupa ponovo gostuje u programu 'Pozorišni krajolik Jugoslavije' u Milhajmu. Od četiri 'naručena' dramska teksta savremenih jugoslovenskih autora premijerno su izvedeni *Long Play* Gorana Stefanovskog, *Heimat* Kaće Čelan i *Judita* Lasla Vegela. Rad na predstavi *Proročica (Jasnovitka)* Dušana Jovanovića obustavljen je zbog dinamike političkih zbivanja u Jugoslaviji. U ambijentu kojim je dominirao pozorišni 'šator od ogledala' (Spiegelzelt) arhitekta Ištvana Hupka izveden je i Molijerov *Tartif*.

Internacionalni uspesi Narodnog pozorišta / *Népszínház* – KPGT ipak nisu podrazumevali neometano delovanje na 'domaćem terenu'. Godine 1989. 'politički (ne)korektni' *Boj na Kosovu* u režiji Ljubiše Ristića, zamišljen kao srednjevekovna procesija duž glavne subotičke ulice i trga, odlukom gradskih vlasti 'proteran' je s glavne subotičke ulice na Palić. Međutim, tokom rada na ovoj predstavi celo rukovodstvo KPGT-a imenovano je za privremeni poslovodni organ Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu koje je gradska skupština odlučila da stavi pod prinudnu upravu. Tako se i YU-fest 1989. koncentriše na 'osovinu' Novi Sad-Subotica.

Preuzevši upravu nad Srpskim narodnim pozorištem, Ljubiša Ristić i Nada Kokotović pokušavaju da stvore bikameralni sistem u kome paralelno koriste produkcione kapacitete u Subotici i Novom Sadu. U ovom periodu repertoar SNP-a odražava karakterističnu KPGT-ovsku orijentaciju, o čemu svedoče predstave Ristićevih saradnika iz različitih delova SFRJ (koja je u to vreme praktično pred raspadom): *Smrta na Kuzman Kapidan* Grigora Prličeva u režiji Saša Milenkovskog (m: Anastasia) i *Kuzman, Vitez* istog autorskog tima; balet prema epu *Smrt Smail-Age Čengića* Ivana Mažuranića u koreografiji Nade Kokotović ili *Zenit – drugo lansiranje* Kosmokinetičkog gledališča *Rdeči pilot*, koja je imala i verziju na mađarskom jeziku

---

<sup>56</sup> „Nije lepa kao subotička, ali je mesto sa istorijom: izgrađena je za nacionalsocijaliste u II svetskom ratu i služila kao štab Vermahta“. U: Engelkraut, Ortrun (1988): *Einladung zu einem reizvollen Spaziergang durch die Geschichte*. U: Volksblatt Magazin, 15.05.1988.

(*Zenit – Harmadik Kilövés*). Uz repertoarske inovacije idu i novi administrativno-poslovni potezi: brojne kancelarije ogromne pozorišne zgrade ispražnjene su od 'suvišnog pozorišnog osoblja' i iznajmljene kao poslovni prostor. Otvorena je knjižara u foajeu i aktiviran krov, u skladu s poslovnom politikom koja je primenjivana i u Subotici (gde je u jednoj sezoni na Paliću bila aktuelna izgradnja celog umetničkog naselja).

U sklopu zalaganja Nade Kokotović za unapređenje i internacionalizaciju plesne scene u Jugoslaviji subotičko pozorište organizovalo je dva značajna plesna festivala. Na Festivalu plesnog teatra, održanog u Subotici od 29. novembra do 19. decembra 1986. učestvovali su pozorišni i plesni ansambli i solisti iz Zagreba, Ljubljane, Beograda, Londona i Budimpešte, uz koreodramu *Sajgon* Nade Kokotović. Internacionalni festival plesnog teatra *Emergency Exit* održavao se u Subotici od 23. februara do 2. marta 1991. Učestvovali su *Tanzfabrik* (Berlin), *Compagnie Joseph Nadj* (Orlean), *Sesk Gelabert* i *Danat Danza* (Barselona), *Compañía de la danza Romero – Dominguez* (Ciudad Meksiko), *Betontanz teater* (Ljubljana), Centar za kulturu 'Vladimir Nazor' (Sisak), *Bitef teatar* (Beograd), Ljiljana Zagorac (Zagreb) i Narodno pozorište / *Nepszínház* s projektima Nade Kokotović *Anita Berber*, *U potrazi za izgubljenim vremenom* i *Nojeva barka*.

### Faza 3: 'Rovovska borba'

Ipak, krajem osamdesetih godina, politička podrška KPGT-u postepeno se gasi i u Subotici i u Novom Sadu. Miloševićevska retorika koja počinje da dominira političkom scenom, s jedne strane zalaže se za očuvanje Jugoslavije (što ciljeve KPGT-a još uvek čini 'politički korektnim'), a s druge strane doprinosi ubrzanoj fragmentaciji jugoslovenskog kulturnog prostora (što ciljeve KPGT-a istovremeno čini i 'politički nepoželjnim'). Pokrajinski 'autonomaški' političari smenjeni su 1988. godine u 'jogurt revoluciji', a novopostavljeni kadrovi u Subotici i Novom Sadu nemaju afiniteta prema aktivnostima KPGT-a. Kada 1991. počinju prva ratna zbivanja u SFRJ, Nada Kokotović donosi odluku da napusti zemlju i nastavlja karijeru u Nemačkoj.

„U vreme kada svetska javnost prenosi tvrdnju saveznog premijera Milana Panića o tome da je na Paliću izbeglički, ali ne i koncentracioni logor, Subotica živi kao i svakog leta – u znaku tradicionalnog YU-festa“<sup>57</sup>, izveštavala je štampa neposredno pred Međunarodnu konferenciju o bivšoj Jugoslaviji u Londonu na kojoj je jugoslovenska delegacija predvođena Milanom Panićem i Dobricom Ćosićem iznela plan o okončanju rata u Bosni i Hercegovini.

Uslovi za rad u subotičkom pozorištu bili su izuzetno teški. 'Tradicionalno' letnje gostovanje u Beogradu u okviru *Avala festa* 1992. pomereno je na termin održavanja 26. Bitefa, najmanje internacionalnog u svojoj istoriji. (Pod sloganom 'Bitef pod embargom'

---

<sup>57</sup> Đokić, S. (1992): Istočno od (k)raja. U: Politika (Beograd), 13.08.1992.



ugostio je samo jednog inostranog izvođača – Džanga Edvardsa i njegovu cirkusku kompaniju iz Amsterdama.) Ostatak programa 'izneo' je KPGT: subotičko pozorište izvelo je *Boj na Kosovu*, autorski projekat Ljubiše Ristića, *Hamleta* i *Voceka* u režiji Andraša Urbana, *Zločin i kaznu* i *Braču Karamazove* u režiji Saša Milenkovskog, *Kralja Ibija* u režiji Harisa Pašovića i *Ričarda III* u režiji Ljubiše Ristića<sup>58</sup>.

U avgustu 1992. zahvaljujući Ivanu Blagojeviću, vlasniku firme *YU Impex*, YU-fest pod simboličkim naslovom *Istočno od kraja* odvija se u Nišu.<sup>59</sup> Petodnevni program otvara predstava *Zločin i kazna* Saša Milenkovskog (prvobitno izvođena u subotičkoj Ciglani) u sali Instituta Mašinske industrije Niš. Ovim je inaugurisana stalna scena KPGT-a u Nišu. *Boj na Kosovu* igra se na letnjoj pozornici niške Tvrđave, a kao alternativni prostori koriste se ciglana 'Ćele kula' i sala KPGT-a u Višegradskoj ulici. Iste godine KPGT gostuje i na novosadskom festivalu 'Leto na Petrovaradinu', na vidikovcu Petrovaradinske tvrđave. U Beogradu, u ovom periodu koristi se prostor Radničkog univerziteta 'Veselin Masleša' na adresi Generala Ždanova 78. Grad Niš ostaje važan partner KPGT-a. Pod naslovom *Zlatno doba*<sup>60</sup>, YU-fest se u septembru 1993. odvija u niškoj tvrđavi i na platou ispred Predsedništva Skupštine grada, a niški KPGT dobija i novi prostor na adresi Dušanova 43. U međuvremenu, u Subotici je za potrebe KPGT-a (u zgradi bivšeg sokolskog doma) adaptiran bioskop *Jadran* i otvoren kao novo pozorište *Age d'or*. YU-fest 1994. odvija se stoga u Subotici i Nišu (u KPGT šatoru postavljenom na centralnom platou Tvrđave<sup>61</sup>), gde je zahvaljujući saradnji između KPGT-a i Direkcije za izgradnju grada Niša<sup>62</sup>, na 'krovu' Beograd kapije odigrana 'antičko-sarajevska drama' *Antigona* Dušana Jovanovića (r: Ljubiša Ristić), premijerno izvedena u 'ready made' ambijentu razrušenog salaša na Ludoškom jezeru.

Izvođenje ove predstave na 28. Bitefu u staroj Šećerani na Čukarici predstavljalo je i ulazak u prvi 'trajno zaposednuti' prostor KPGT-a u Beogradu. Iste godine Ljubiša Ristić ulazi u partijsku politiku i na poziv prve dame Srbije Mirjane Marković postaje predsednik JUL-a (Jugoslovenske udružene levice). Naredne godine s Dankom Lendel osniva *KPGT Fond*, *Međunarodni art centar* i *Pozorište KPGT*, s tri scene nazvane *Studio Kokotović*, *Teatar Šerbedžija* i *Tavan Jovanović*.

10. jubilarni YU-fest 1995. obeležila je adaptacija Prve srpske fabrike šećera 'Dimitrije

---

<sup>58</sup> Prilikom nastupe na ovom Bitefu dobili su i Grad teatar Budva, Újvidéki Színház / Novosadsko pozorište, Narodno pozorište iz Zrenjanina, JDP, Bitef teatar i ansambl baleta Isidora Jelene Šantić.

<sup>59</sup> Tom prilikom je u Nišavu porinut ogroman reptil (rad umetnika Vlade Rančića) koji je postao neka vrsta zaštitnog znaka festivala.

<sup>60</sup> Na programu su Kristofor Kolumbo Miroslava Krleže (r: Ljubiša Ristić), Seviljski zavodnik i kameni gost Tirs de Moline (r: Kokan Mladenović) i Fuente Ovehuna Lope de Vege (r: Saša Gabrić).

<sup>61</sup> Od 20. do 25. septembra na niškoj Tvrđavi izvedeni su i *Kralj Ibi*, *Don Kihot* i *Ričard III*, kao i nove predstave *Gušteri Urbana Andraša* (r: Peter Ferenc) i *Šekspirov Timon Atinjanin* (r: Saša Gabrić).

<sup>62</sup> „Tako su se jedna pozorišna trupa i jedno javno preduzeće sreli na istom poslu – revitalizaciji Tvrđave“. (*Antigona na bedemu*. U: Narodne novine (Niš), 28.09.1994.)

Tucović<sup>63</sup> za potrebe KPGT-a, uz „pomoć i podršku ljudi iz Šećerane i njenog direktora Milorada Bojkovića“<sup>64</sup>. U različitim prostorima napuštenog industrijskog kompleksa izvode se predstave *San letnje noći*<sup>65</sup> u režiji Ljubiše Ristića, *Kralj Džon* (r: Peter Ferenc) i *Timon Atinjanin* (r: Saša Gabrić), za čije je potrebe jedna od hala Šećerane pretvorena u 'buvljak'. Repertoar koji nije nastao na osnovu Šekspirovih komada obuhvata predstave *Bubnjevi u noći* Bertolta Brehta (r: Saša Gabrić), *Mara Sad* Petera Vajsa (r: Peter Ferenc), *Gospođica*<sup>66</sup> Ive Andrića i *Antigona* Dušana Jovanovića (r: Ljubiša Ristić), *Assimil* Ežena Joneska (koprodukcija s *Dogtroep* iz Amsterdama) i *Kralj Ibi* Alfreda Žarija (r: Haris Pašović). Uz brojne saradnike iz Beograda, Subotice, Novog Sada, Skoplja i Roterdama, KPGT nastavlja da razvija svoje centre u Subotici, Nišu<sup>67</sup>, Beogradu, Prištini i Herceg Novom<sup>68</sup>.

Tokom 1994. godine Ljubiša Ristić odupirao se sankcijama međunarodne zajednice i kulturnoj izolaciji SR Jugoslavije na sebi svojstven način – intenzivnom *cross border* saradnjom i rediteljskom aktivnošću. Na poziv starog saradnika Dragana Klaića, tada direktora Holandskog pozorišnog instituta, u Amsterdamu je učestvovao na konferenciji posvećenoj *site-specific* pozorištu. Kontakt s članovima *Dogtroep* rezultovao je predstavom *Noordwester Wals* izvođenom na 'suvom doku' amsterdamskog brodogradilišta. Gotovo istovremeno je na Ohridskom letu postavio Šekspirovog *Makbeta* (Naroden teatar Bitola), na brodu *Skopje* koji saobraća na relaciji Ohrid – Sveti Naum i u prirodnim ambijentima Svetog Nauma. U novembru iste godine KPGT je gostovao u severnonemačkom gradu Oldenburgu na festivalu *Prizma 2* koji je okupio pozorišne umetnike iz Istočne Evrope i sa svih prostora bivše Jugoslavije (pod geslom 'Terra incognita'). Subotička trupa zatvorila je festival predstavama *Antigona* i *Ričard III*.

Ristićeva vizija revitalizacije prostora Stare Šećerane obuhvata nove pozorišne dvorane, kamernu operu, prostor za plesni teatar, dvorane za rok koncerte, prostor za vizuelne umetnosti i druge oblike kulture (npr. 'muzej industrijske arheologije'). Nije zanemaren ni širi

---

<sup>63</sup> U 'Kraljevskoj srpskoj povlašćenoj fabrici šećera u Beogradu Hake, Goldšmit i Vajnšenk' 1907. došlo je do velikog i u istoriji radničkog pokreta značajnog štrajka. U pripremama štrajkova učestvovao je i Dimitrije Tucović, po kome je fabrika dobila novo ime.

<sup>64</sup> „Za sada i vlada Srbije i grad, odnosno gospodin (Nebojša, gradonačelnik) Čović, nemaju uopšte dileme o tome da je prestonici takav jedan multimedijalan centar neophodan“. U: Lekić, Jasmina (1995): Šećerni put. U: NIN, 01.09.1995, str. 36.

<sup>65</sup> Ova predstava igrala se na otvorenom, ispred glavne fabričke hale, u podnožju izdužene konstrukcije koja je nekada bila integrisana u proces proizvodnje šećera. Po njoj su sada šetali atinski mladenci, dok su se vile i vilenjaci 'brčkali' u monumentalnom veštačkom jezeru s ostrvcima i splavovima – dugom 60m, širokom 30m i dubokom 1m. U Nišu se ova predstava izvodila u Sportskom centru 'Čair', na prostoru Olimpijskog bazena.

<sup>66</sup> Ristićeva zaokupljenost ratnom sudbinom Sarajeva ogleda se i u angažovanju sarajevske glumice Tatjane Žerajić za tumača Andrićevog teksta.

<sup>67</sup> Kao doprinos obeležavanju 'godine kulture' u Srbiji, niški KPGT je u septembru 1995. organizovao I Međunarodni rok festival Nišvil '95, uz učešće 10 rok sastava (iz Amerike, Velike Britanije, BJR Makedonije, Slovenije i SR Jugoslavije).

<sup>68</sup> Ovde se pripremao veliki letnji festival, s ambicijama da 'nadmaši dubrovački'.

urbanistički kontekst koji obuhvata Šećeranu, Adu Ciganliju<sup>69</sup> i beogradski Hipodrom. Ristić više nije direktor subotičkog Narodnog pozorišta: u leto 1995. godine „dekretom je skinut s tog položaja“. Međutim, kako sâm tvrdi, njegovo radno mesto je svuda gde KPGT priprema i prikazuje svoje predstave.

Tačno na desetogodišnjicu završetka *Šekspir festa* na Paliću 1986, u Šećerani je otvoren 11. YU-fest, pod istim nazivom. Sezonu je otvorila predstava *Hamlet – komentari* (r: Filip Gajić), a sledili su *Otelo* (r: Peter Ferenc), plesne predstave *Magbet – decembar* Aleksandre Jelić Jojić i *Soneti* Katarine Slijepčević Stojkov, uz ponovljene Ristićeve režije *Ričarda III* i *Sna letnje noći*. U okviru 30. Bitefa iste godine KPGT je pripremio poseban program pod naslovom *Opis slike*, posvećen preminulom nemačkom pozorišnom stvaraocu Hajneru Mileru<sup>70</sup>. Program je obuhvatio pet premijera: *Nalog* (r: Omar Abu El Rub), *Hamlet mašina* (r: Igor Simonović), *Opis slike* (r: Filip Gajić), *Obala Đubrišta Medeja Materijal Predeo sa Argonautima* (r: Ferenc Peter) i *Filoktet* (r: Saša Gabrić).

Sledeću sezonu KPGT-a obeležio je motiv 'galeba'. Sem *Galeba* A.P. Čehova u režiji Juga Radivojevića, njen repertoar obuhvatio je predstave *Galeb Džonatan Livingston* (dramatizaciju romana Ričarda Baha) u režiji Petera Ferenca, projekat *Pesnik na brodu 'Galeb'*<sup>71</sup> (izvođen na brodu 'Sindelić' u Savskom pristaništu ispod Kalemegdana), *Proljeće Ivana Galeba* – inscenaciju romana Vladana Desnice u režiji Ljubiše Ristića i mjuzikl *Moj galebe* Ljubiše Ristića i Gabora Lenđela po motivima pesme Olivera Dragojevića<sup>72</sup>.

U ciklusu *Sugar Babe* izvedeni su *Ružičnjak* Aleksandra Popovića (r: Saša Gabrić), *Suviše stvarnosti* Zorana Videnovića (r: Irena Ristić), *Baktum* Filipa Gajića (r: Jug Radivojević), *Sarajevske priče* Duška Anđića (r: Filip Gajić) i *Odisej više ne stanuje ovde* Dejana Gligorijevića (r: Saša Gabrić). Dok su se u 'glavnom štabu' odvijali građevinski radovi na renoviranju (Šećerane), KPGT se otisnuo na turneju po 30 gradova SR Jugoslavije. Tokom gostovanja na Kosovu, u saradnji s pozorištem Dodona koje vode Faruk Begoli i Melihat Čena, planirano je formiranje K.P.G.T.-a u Prištini. Sem Prištine, KPGT je nastupao i u Prizrenu, Peći, Gnjilanima i Kosovskoj Mitrovici. Turneja po Vojvodini obuhvatila je Sremsku Mitrovicu, Rumu, Šid, Zrenjanin, Kikindu i Sombor, a u Novom Sadu, osim Kulturnog centra Novog Sada, ustanovljen je novi 'stalni prostor' KPGT-a, stara i napuštena dvorana bioskopa 'Dunav' u Petrovaradinu. U Nišu, peti po redu YU-fest 1996. godine odvijao se u Narodnom pozorištu i

---

<sup>69</sup> Na Adi Ciganliji KPGT je 1986. izvodio Ričarda III u režiji Ljubiše Ristića.

<sup>70</sup> Prijateljstvo Ljubiše Ristića i Hajnera Milera datira s početka sedamdesetih godina. Ristić je 1977. režirao Milerov komad *Cement* (prema romanu socrealističkog pisca Fjodora Vasiljevića Glatkova) u Slovenskom narodnom gledališću u Ljubljani, a zatim i u Ateljeu 212 u Beogradu.

<sup>71</sup> Nepopularnost koju je svojim angažmanom u državnoj politici SR Jugoslavije Ljubiša Ristić stekao kod političkih neistomišljenika očituje se i u zalaganju Mirjane Miočinović (zastupnika autorskih prava Danila Kiša) da se spreči izvođenje predstave *Pesnik na brodu 'Galeb'*, a KPGT-u onemogućiti dalji rad na Kišovim delima.

<sup>72</sup> Svojevrsni nastavak mjuzikla *Bloody Mary* autorskog tima Lenđel-Šerbedžija-Kokotović-Ristić – muzičko-scenskog igrokaza o socijalističkoj Jugoslaviji koji je anticipirao i njen brodolom.

autobusu gradskog prevoza.

Sezonu nakon NATO intervencije u SRJ (u jesen 1999.) KPGT je posvetio Peteru Handkeu. Prema delima austrijskog pisca nastale su predstave *Užas praznine* u režiji Filipa Gajića, *Kaspar* u režiji Saše Gabrića, *Kas preko Bodenskog jezera* u režiji Dušana Anđića, *Psovanje publike* u režiji Ljubiše Ristića i *Zimsko putovanje do reke* (prema romanu *Pravda za Srbiju*) u režiji Juga Radivojevića.

Sa svojim glumačkim i baletskim<sup>73</sup> ansamblom, KPGT je u renoviranom *Međunarodnom art centru* godinu 2000. dočekaio spreman za ambiciozne pozorišne projekte. Međutim, nakon smene vlasti u Srbiji 5. oktobra 2000. godine Ljubiša Ristić ponovo zapada u političku nemilost. Čak i Bitef daje sebi za pravo da 'cenzuriše' KPGT: rečima direktora festivala Nenada Prokića iako su predstave KPGT-a kvalitetom 'apsolutno' zadovoljavale kriterijume selekcije, KPGT nije pozivan, „jer se to smatralo neumesnim s obzirom na reputaciju tog pozorišta“.<sup>74</sup> Nove vlasti ravnodušne su prema idejama i planovima KPGT-a, kao i finansijskim teškoćama u koje je *Međunarodni art centar* zapao u post-petooktobarskom periodu<sup>75</sup>.

Ljubiša Ristić 2008. postavlja *Ogovaranje* Nebojše Romčevića u produkciji Narodnog pozorišta Sombor i Grada teatra Budva u prostoru stare Fabrike keramike u Buljarici; 2009. u Zvezdara teatru režira *Konzulska vremena* (prema *Travničkoj hronici* Ive Andrića) i 'letnji' spektakl *Troil i Kresida* u produkciji Makedonskog narodnog teatra (izveden u Skoplju i Bitolju u četiri dela: opera, rok koncert, drama i džez koncert/modna revija). U novembru 2010. s Nadom Kokotović 'oživeo' je koreodramu *Tosca* na sceni Državnog akademskog dramskog teatra V. F. Komisarževska u Sankt Peterburgu.

U sezoni 'Junak našeg doba' KPGT 2010. izvodi pet premijera, tri premijere obnovljenih predstava s novim ansamblom i četiri obnovljene predstave s ranijeg repertoara u režiji Ljubiše Ristića, Filipa Gajića, Saše Gabrića i Igora Simonovića. Na programu su *Ričard III*, *Koriolan*, *Psovanje publike*, *Konzulska vremena*, *Gospođica*, *Sarajevske priče*, *Mit o Sizifu* i nove predstave *Razdeljak* (polemika o 'liku i delu' Đorđa Balaševića), *Biciklist* (komad nastao na osnovu napisa iz tabloida o kriminalcima 'zemunskog klana'), *Veliki brat VIP*, *Maljčiki*, *Maskara...*

---

<sup>73</sup> U kome se nalaze neka od najznačajnijih imena savremene plesne scene u Srbiji: Bojana Mladenović, Isidora Stanišić, Dalija Aćin i dr.

<sup>74</sup> Bogdanović, Srboljub (2002): Nečastivi u 'staroj Šećerani'. U: Nin (Beograd), 28.02.2002, str. 30.

<sup>75</sup> Ljubiša Ristić opisao je ovu situaciju na sledeći način: „Izloženi bojkotu, potpuno prećutkivani, uradili smo na desetine predstava od 2000. do 2007. godine. Onda se desio požar, a mi smo tek posle godinu i po dana skupili novac da zatvorimo rupu na krovu, da nam kiša i sneg ne bi više ulazili na veliku scenu. U međuvremenu, ukidali su nam i vodu i struju... Posle skoro četrdeset godina rada i trideset KPGT, besmisleno je da igramo na dobru volju, kao amateri“. U: Strugar, Vukica (2010): Deca će ih pročitati. U: Večernje novosti online, 17.07.2010. Online dostupno na <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:292772-Deca-ce-ih-procitati>, poslednji pristup 14.11.2011.

\*\*\*

U jednom skorijem intervjuu Ljubiša Ristić „po sopstvenom uvjerenju, jedini preostali Jugosloven, komunista i ljevičar na Balkanu“<sup>76</sup> sumirao je svoj odnos prema 'jugoslovenskom kulturnom prostoru' i definisao šta za njega znači 'političko pozorište'. Nasuprot jugoslovenskoj kulturi kao unitarnom, 'transkulturalnom' (*melting pot*) konceptu, KPGT se zalagao za 'jedinostveni jugoslovenski kulturni prostor' koji ne podrazumeva predominantnu kulturu, već ravnopravnost i multikulturalnost – otpor asimilaciji, zajednički život u kome se čuva identitet, posebnost, specifičnost kao nešto retko i dragoceno... KPGT nije bio 'političko pozorište' niti oblik političkog aktivizma: politika je bila njegova tema. „Nismo se, dakle, mi bavili politikom; politika se bavila nama“.<sup>77</sup> U novom političkom i ekonomskom okruženju u Srbiji proizvodni kapaciteti Stare Šećerane i dalje se koriste za pozorišnu delatnost – shvaćenu kao polemiku sa sadašnjošću i ispitivanje granica umetničke slobode – ali u slučaju KPGT-a to je i dalje *teritorija*, fizički prostor koji je neophodno 'braniti'. Od koga?

---

<sup>76</sup> Nikčević, Tamara (2012): Moj obračun s nama: Intervju – Ljubiša Ristić, reditelj. U: Vreme (Beograd), br. 1119, 14.06.2012. Online dostupno na <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1058070>, poslednji pristup 11.02.2013.

<sup>77</sup> Ibid.

## Literatura

- Brečić, Petar (1978): Esejistička opaska: O režiji Ljubiše Ristića. U: Susreti kazališta Hrvatske (bilten). Slavonski Brod, 16.10.1978, str. 9.
- Drašković, Boro (2006): Reditelj pred svojim piscem (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/14.htm>.
- Foretić, Dalibor (2006): To Bačka nije vidjela (*Danas*, Zagreb, 22.10.1985.) (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/21.htm>.
- Jevremović, Zorica (1994): Pozorišne (političke) fabrike socijalističke Jugoslavije. U: *Kultura* (Beograd) 93/94, str. 95–123.
- Jovanović, Dušan (2006): Doručak kod Tifanija (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/8.htm>.
- Kesić, Vesna (2006): Subotičke žive slike (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/23.htm>.
- Klaić, Dragan (2006): Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/6.htm>.
- Klaić, Dragan (1989): Beleške o sistemu. U: Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 63–94.
- Klaić, Dragan (1989): Oslobođenje Skopja, 1977-1987, Memoari. U: Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 109–148.
- Klaić, Dragan (1989): Subotička anamneza. U: Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 95–108.
- Klaić, Dragan (1989): Utopija i teror u dramama Dušana Jovanovića. U: Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 48–51.
- Kluncker, Heinz (1982): *Leben und Tod der Revolution*. U: *Theater Heute*, 1/82, str. 14–18.
- Mladenović, Filip (1994): Alternativno pozorište u Jugoslaviji: KPGT – studija slučaja. U: *Kultura* (Beograd) 93/94, str. 82–94.
- Toporišič, Tomaž (2009): Taktike političkog i politizovanog pozorišta druge polovine XX stoleća. U: *Scena* (Novi Sad) 1-2, str. 251–264. (prevod sa slovenačkog: Aleksandra Kolarić)
- Vegel, Laslo (2006): Ljubiša Ristić, u pozorištu (temat u novosadskom časopisu *Scena Ljubiša Ristić – Deleted from Memory?*). Online dostupno na <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/3.htm>.

### Izbor iz štampe:

KPGT. Online arhiva. Online dostupno na <http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/>.

Adler, Anthony (1982): Stage Strikes: Fearless theater from Yugoslavia. U: Reader (Chicago), 06.08.1982.

Baker, Bob (1982): Complexity of Theme and Politics Mars Yugoslav Play. U: The Villager (New York) 50 / 39, 23.09.1982.

Baronoff, Susan Marya (1982): Top Talent Performs in Triumphant Zagreb Troupe. U: The Washington Times, 19.08.1982.

Bernheimer, Kathryn (1982): 'Liberation' Exceeds Ideological Barriers. U: Daily Camera (Boulder), 23.07.1982.

Bogdanović, Srbojlob (2002): Nečastivi u 'staroj Šećerani'. U: Nin (Beograd), 28.02.2002, str. 30-31.

Campbell, Lance (1984): Realist Ristic tilts at order out of chaos. U: The Advertiser (Adelaide), 11.02.1984.

Clurman, Irene (1982): Environmental theatre is multimedia marvel. U: Rocky Mountain News (Denver), 23.07.1982.

Durić, Muharem (1976): 'Sumnjivi' Nušić podelio publiku. U: Politika (Beograd), 02.04.1976.

Đokić, S. (1992): Istočno od (k)raja. U: Politika (Beograd), 13.08.1992.

Engelkraut, Ortrun (1988): Einladung zu einem reizvollen Spaziergang durch die Geschichte. U: *Volksblatt Magazin*, 15.05.1988.

Glušćević, Zoran (1987): Afera u subotičkom pozorištu. U: Politika (Beograd), 11.10.1987.

Hoad, Brian (1981): Far from comfortable but gripping. U: The Bulletin (Sydney), 03.02.1981.

Jenkins, Tom (1981): Drama that involves everyone. U: The West Australian (Perth), 10.02.1981.

Kujundžić, Miodrag (1974): Napoleon iz kokošinjca. U: Dnevnik (Novi Sad), 01.12.1974.

Lekić, Jasmina (1995): Šećerni put. U: Nin (Beograd), 01.09.1995, str. 36-37.

Nikčević, Tamara (2012): Moj obračun s nama: Intervju – Ljubiša Ristić, reditelj. U: Vreme (Beograd), br. 1119, 14.06.2012. Online dostupno na <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1058070>.

Pašić, Feliks (1975): Devojka i ostali. U: Borba (Beograd), 05.02.1975, str. 11.

Pavlovski, B. (1977): Pismo od Zagreb: 'Oslobodovanje na Skopje' vo noviot 'Teatar pod šatori'. U: Nova Makedonija (Skopje), 09.11.1977.

Pešorda, M. (1977): Kazalište okrenuto budućnosti. U: Oslobođenje (Sarajevo), 29.10.1977.

Preisendörfer, Bruno (1988): Ensslin und Meinhof im Rathaus. U: *Zitty Live Magazin*, 11/88, str. 24–25.

Rackov, Ivanka (1974): Provokativno i šokantno. U: Subotičke novine, 06.12.1974.

- Rakovac, Milan (1981): Priko Učke Gore: Oslobođenje Australije ili o jednoj kazališnoj avanturi – na pouku. U: *Oklo* (Zagreb), 2-16.04.1981.
- Rich, Frank (1982): Theater: 'The Liberation of Skopje'. U: *The New York Times*, 21.09.1982.
- Richards, David (1982): The Relentless Zest of Zagreb. U: *The Washington Post*, 15.08.1982.
- Robinson, Harry (1981.): Stunning play for television. U: *The Sydney Morning Herald*, 22.02.1981.
- Rossmann, Andreas (1987.): Shakespeare ist Jugoslawe. U: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.06.1987.
- Selenić, Slobodan (1976): Sentimentalni Breht. U: *Politika ekspres* (Beograd), 08.03.1976.
- Shaper, Rüdiger (1988): Tod und Revolution: Tadeusz Kantor und das Nationaltheater Subotica in Berlin. U: *Süddeutsche Zeitung*, 28.05.1988.
- Spero, Bette (1982): Yugoslav troupe imports drama to the boardwalk. U: *The Star-Ledger* (Newark), 03.09.1982.
- Strugar, Vukica (2010): Deca će ih pročitati. U: *Večernje novosti online*, 17.07.2010. Online dostupno na <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:292772-Deca-ce-ih-procitati>.
- Sullivan, Dan (1982.): The Zagreb Company: Close Communication. U: *Los Angeles Times*, 10.09.1982.
- Šau, Joco (1974): Kakšno življenje torej: Gledališče Pekarna – *Tako, tako*. U: *Mladina* (Ljubljana), 25.10.1974.
- Tešić, Dragan (1971): Bubuleja u zatvoru. U: *Radio TV Revija* (Beograd), 03.12.1971.
- Tešić, D. (1972): Posle spora eto dogovora: Ode Kata u celer - reditelj Ljubiša Ristić nastavio snimanje televizijske serije 'Komadi sa pevanjem'. U: *Radio TV Revija* (Beograd), 14.04.1972.
- Todorović, R. i Pavićević, S. (1973): Lakrdija bez opravdanja (*Aleks* nepogodan za Dane komedije u Svetozarevu). U: *Večernje novosti* (Beograd), 29.03.1973.
- Vukov Colić, Dražen (1987): Subotica u Muelheimu. U: *Danas* (Zagreb), 02.06.1987, str. 44.
- Whiteman, Bart (1982): From Zagreb With Love. U: *Columbia Road* (Washington), vol. 1, no. 3, avgust 1982.



## Utjecaj globalizacijskih trendova na svakodnevnicu postjugoslavenskih prostora – filmske i medijske reprezentacije

Ivo Štefan

### Uvod

Imajući na umu slavni citat Marxa i Engelsa kojeg je i Maria Todorova modificirala za potrebe svoga rada, moguće je govoriti o pojavi jednog novog bauka. To je bauk koji „kruži svijetom – bauk globalizacije“. Moja izmjena ovog Marxovog i Engelsovog citata ide i korak dalje utoliko što „Europu“ mijenjam „svijetom“ kako uostalom i nalaže specifičnost pojma globalizacije koji sve izrazitije postaje neizostavnim konceptom i predmetom teorijskih i drugih diskusija. Ipak, ovaj se bauk po mnogočemu razlikuje od bauka komunizma i balkanizma o kojima su govorili Marx, Engels i Todorova, a djelomice ih i obuhvaća. Naime, o globalizaciji se može raspravljati kako u negativnom tako i u pozitivnom tonu, a razlog iz kojeg ju se može smatrati baukom jest puko prostituiranje pojma, kako u akademskim krugovima, tako i u javnim poput masovnih medija koji služe kao paradigmatički primjer u analizi odnosa moći, upravljanja informacijama i drugim temama koje zaokupljaju suvremenu društvenu teoriju.

S druge strane, usredotočenje na određene teorije i teorijske koncepte poput „zamišljenih zajednica“ u Andersonovom smislu, ili „titostalgije“ Mitje Velikonje, od iznimne je važnosti kako bi se dobio uvid u njihovu povezanost s globalizacijskim kulturalnim kretanjima. Istovremeno, „kulturnu industriju“ u ovom kontekstu treba shvatiti kao globalni medijski sklop koji se bavi reprodukcijom i reprezentacijom ideološki strukturiranih kulturnih obrazaca, a mentalitet njene potrošačke publike kao dio tog sustava, a ne njegovo opravdanje<sup>1</sup>. Biopolitika života u tom kontekstu zauzima jednu od glavnih uloga, a vidljiva je u semiotičkim odnosima i sadržajima kulturnih artefakata koji proizlaze iz tvornice kulturnih nameta. To znači da je znakovni sadržaj tih proizvoda od velike važnosti kako bi se spomenute strategije prepoznale. Takvo stanje upućuje na mogućnost detektiranja brojnih izvora ili centara u kojima se treba tražiti neprijatelj, a to su upravo kulturalni sadržaji kako materijalnog, tako i nematerijalnog, fluidnog ili apstraktnog tipa.

Iz tog razloga televizijskom sadržaju treba pridati dovoljno pažnje jer je pomoću njega moguće detektirati žarišne točke biopolitičkog stvaranja kulture i identiteta na prostorima bivše Jugoslavije, što je posebno primjetno baci li se pogled na popularna filmska djela kako

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2002): *Dialectics Of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford CA: Stanford University Press, str. 95–96.

iz socijalističkog razdoblja, tako i iz onog tranzicijskog. Dodatan razlog zbog kojeg su se televizijski sadržaji poput filmova, serija, vijesti i drugih ukotvili u kulturu svakodnevnice jest tendencija televizije kojom se sve društvene, kulturalne i ostale goruće probleme pokušava personalizirati i poistovjetiti s gledateljem na način spretnog konstruiranja programskog sadržaja.

Iz tog razloga televizijskom sadržaju treba pridati dovoljno pažnje jer je pomoću njega moguće detektirati žarišne točke biopolitičkog stvaranja kulture i identiteta na prostorima bivše Jugoslavije, što je posebno primjetno baci li se pogled na popularna filmska djela kako iz socijalističkog razdoblja, tako i iz onog tranzicijskog. Dodatan razlog zbog kojeg su se televizijski sadržaji poput filmova, serija, vijesti i drugih ukotvili u kulturu svakodnevnice jest tendencija televizije kojom se sve društvene, kulturalne i ostale goruće probleme pokušava personalizirati i poistovjetiti s gledateljem na način spretnog konstruiranja programskog sadržaja<sup>2</sup>.

### **Prakse balkanizacijske kulturne reprezentacije u postjugoslavenskoj kinematografiji: „Bure baruta“, „Before the rain“ i „Dom za vešanje“**

Pokret globalnog kapitalizma, prvenstveno kao ekonomsko-političkog sustava na razne je načine dopirao do novih, neistraženih područja. Njegova se pojava i proširenje najbolje vide kroz konstitucionalne mijene u političkim, odnosno ideološkim formacijama, a takav se trend potom nastavlja na ostale grane društva do trenutka kada počinje obuhvaćati cjelokupnu kulturu prostora na kojem se pojavljuje. Jedno od područja na kojima se diseminacija civilizacijskih ideja koje se javljaju u sprezi s kapitalističkom kulturom najbolje primjećuje jest ono popularne i masovne kulture. Kinematografija je u tom smislu jedno od paradigmatičkih polja u kojem su vidljivi kulturni obrasci koji utječu na stvaranje kolektivne svijesti određenog povijesnog trenutka. To postaje još jasnije uzme li se u obzir njena višestoljetna popularnost koja se nastavlja usprkos pojavama novih medija i načina ekspresivnosti pomoću napredne tehnologije. Štoviše, tehnološki napreci stvaraju dobrobit i za kinematografiju samu te joj omogućuju stalno nadograđivanje u raznim tehničkim aspektima.

S obzirom na dosad navedeno, može se reći kako je (post)jugoslavenska kinematografija bila i jest još uvijek sastavnim djelom kulturne svakodnevnice stanovništva tih područja. Točne trenutke u kojima se ona počela razvijati kao praksa politike identiteta teško je, a možda čak i nepotrebno isticati. Međutim, koristan je vremenski rascjep kojeg Todorova predlaže kada govori o početku hijerarhizacije naroda i država Istočne Europe koji se slaže s

---

<sup>2</sup> Pogačar, Martin (2010): „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality“. U Breda Luthar; Maruša Pušnik (ur.): Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia, Washington DC: New Academia Publishing, str. 206.

počecima kinematografskih reprezentacijskih praksi balkanizacije, a to je zadnje desetljeće dvadesetog stoljeća, razdoblje u kojem je i Balkan postao dihotomnim suparnikom ostatku zapadne Europe i svijeta<sup>3</sup>. Filmovi su na taj način do danas (p)ostali vrlo važnim kulturalnim artefaktom država u tranziciji s obzirom na svoju strukturu koja autoru daje široke mogućnosti u implicitnim i eksplicitnim iskazima značenja pojedinih situacija. Također, treba imati na umu kako film, odnosno kinematografiju u ovom slučaju valja promatrati unutar biopolitičkog konteksta, to jest kao praksu koja „proizvodi potrebe, društvene odnose, tijela i umove – što znači da proizvodi proizvođače“<sup>4</sup>. Posljednja bi se riječ ovog citata mogla zamijeniti onom „reproducenata“ budući da se utjecaj poruka sadržanih u pojedinim filmovima ne ograničava samo na praksu gledanja, već ju zaobilazi i zadržava se u umovima, a slijedom toga određuje i ponašanje, odnosno postupanje društvenih aktera u cijelosti. Tako kinematografije postaju žarišnim izvorima u tvorbi političkih i drugih mitova koji su direktno vezani uz kulturu njihovih konzumenata. U „balkanskom“ kontekstu ovdje se radi o „ugniježdenim orijentalizmima“ koji su djelom retorike balkanizacije i o kojima će uskoro biti više riječi.

Kako bi se shvatile dominantne reprezentacijske strategije (post)jugoslavenskih kinematografija potrebno je razumijevanje ranije spomenutog Saidovog koncepta „orijentalizma“ u njegovoj potpuno negativnoj konotaciji kao načina prikaza istočnjačke kulture. Na Saidov se koncept direktno nadovezuju i oni „balkanizacije“, te „ugniježdenih orijentalizama“ koje iznose Todorova i Bakić-Hayden u svojim djelima. Todorova govori o balkanizmu kao diskursu koji je izgrađen u dvostoljetnom vremenskom rasponu, dosegnuvši svoju kristalizaciju u razdoblju između Balkanskih ratova i Prvog svjetskog rata<sup>5</sup>. Pritom, ona bitan naglasak stavlja na ideološki kontekst toga razdoblja u kojem je rasna pripadnost bila paradigmom isključivanja pojedinaca iz društvene slike civilizacijskog svijeta. Uostalom, filmski materijal analiza kojeg slijedi sadrži u sebi implicitna čvorišta koja prizivaju na odobravanje tog reprezentacijskog nasljeđa, izgrađenog na temelju binarne etno/rasne-kulturne opozicije. Takav je duh vremena omogućio nastanak balkanističkog diskursa kojeg ona razlikuje od orijentalističkog po tome što se ovaj posljednji bavi reprezentativnim različitostima među mnogim tipovima, dok balkanistički diskurs obuhvaća različitosti unutar jednog tipa. Doista, govor o Balkanu kao jedinstvenom (geografskom) entitetu mnogo je snažnije izražen u javnom diskursu (a tu zasigurno spada i kinematografija kao društveno kulturna praksa) nego što je to slučaj s Orijentom i za takvu se distinkciju bez sumnje Todorovoj treba odati priznanje. Međutim, treba imati na umu kako su granice Balkana kao geografsko-kulturnog koncepta i do današnjeg dana nejasne, kao i da je „trend orijentalizma“

---

<sup>3</sup> Todorova, Marija (2009): *Imagining the Balkans*. Updated Edition. New York: Oxford University Press, str. 159–160.

<sup>4</sup> Hardt, Michael; Negri, Antonio (2003): *Imperij*. Zagreb: Multimedijalni Institut; Arkzin d.o.o., str. 40.

<sup>5</sup> Todorova (2009), str. 19.

omogućio razvoj balkanističkog diskursa kakvog danas poznajemo. Štoviše, njihove se retorike prožimaju i preklapaju, a za to je odgovorna zajednička upotreba termina i kategorija poput na primjer „rase/etniciteta“ koji se stežu na ravni zapad (sjever) - istok (jug)<sup>6</sup>.

Film „Bure Baruta“ Gorana Paskaljevića iz 1998. godine jedan je među brojnim koje se može svrstati u kategoriju balkaniziranih reprezentacija. Naime, već sama struktura radnje govori dovoljno za početak. Ona je nepovezana i prati više priča i likova koji su nekim karakteristikama (balkanističkim) povezani u jednu cjelinu koju se može nazvati „balkanskom realijom“. Stalna napetost i energičnost, a potom i nasilje, crni humor, romansa i drugi elementi neizbježno podsjećaju na putne spise zapadnjaka iz 19.st koji su bili predvodnicima orijentalističke, a potom i balkanističke retorike kulturne reprezentacije. Takav prikaz jednog djela europskog kontinenta koji u sebi sadrži svojevrstu etiku skopofilije pronalazi svoje korijene u već spomenutim kretanjima zapadnog stanovništva, ali i u jednoj vrsti rasizma koja, iako nastala u doba biološkog rasizma, svoje temelje pronalazi u kulturnim različitostima<sup>7</sup>. To nas dovodi do zaključka kako rasizam novog, odnosno drugog oblika i dan danas pronalazi svoje mjesto na visokim i dominantnim ideološkim pozicijama. To je uostalom još jedna u nizu karakteristika postmodernističke kulture, odnosno rasprostranjena implicitnost koju društveni akteri sami trebaju dokučiti kako bi prepoznali znakove u vlastitoj okolini. Zapravo, može se reći kako dvije spomenute vrste rasizma govore isto, pritom čineći to na različite načine.

Još jedna zanimljivost koja na licu mjesta popularne kulture ide u prilog tvrdnji o posebnosti balkanističkog diskursa jest službeni prijevod filma na engleskom koji glasi „*Cabaret Balkan*“. Takav naslov (osim što je ime noćnog kluba s početne scene filma i bez obzira na navodnu nemogućnost u iznalaženju boljeg prijevoda) u svojoj suštini daje nagovještaj, a potom i predstavlja radnju i likove koji stoje kao metonimija nekog balkanskog poslijeratnog *lifestylea*.

Upravo je pitanje mjesta radnje zanimljivo i od velike važnosti u trenutku imenovanja balkanskim način života prikazan u filmu. Naime, radnja se odvija u Beogradu i prikazuje sve frustracije tamošnjeg stanovništva povodom desetljeća ratovanja koje je na razne negativne načine utjecalo na populaciju tih prostora. Ovdje je od središnje zanimljivosti način na koji se kategorizira ono što je „balkansko“. Prikaz užurbanog gradskog života u centru Srbije ovdje je postavljen kao metonimijski predstavnik balkanskog načina života koji poprima elemente malograđanštine, seljaštva, vulgarnosti, siromaštva, nasilja, itd. Time se gledateljima daje mogućnost kreiranja stereotipa na temelju generalizacija koje potom uzimaju u obzir mnogo širi geografski opseg, no što je to onaj beogradski. Ako nekad, kako Todorova tvrdi, nije

---

<sup>6</sup> Bakić-Hayden, Milica (2006): Varijacije na temu „Balkan“. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: „Filip Višnjić“, str. 20.

<sup>7</sup> Hardt i Negri (2003), str. 165.

postojao jedinstveni zapadni stereotip u vezi Balkana<sup>8</sup>, onda je isti danas prisutan i to u „urednijem“ obliku nego ikada prije. Balkanski subjekt (p)ostao je Drugo, iako nije izravno odgovoran za takvu kategorizaciju. Drugim riječima, balkansko stanovništvo i njegove buduće generacije zadobili su stigmatu Drugog unutar najšire perspektive globalnih društvenih odnosa bez da su svjesno i s određenom namjerom utjecali na stvaranje reprezentacije vlastitih identiteta.

Kako god, posljednji ratovi vođeni tijekom zadnjeg desetljeća prošlog stoljeća donijeli su sa sobom i nove poglede na shvaćanje mnogostrukih identiteta unutar jednog balkanskog tipa. Takva konceptualizacija identiteta omogućila je i pregovaranje u smislu samoidentifikacije s „balkanskim Drugim“. Drugim riječima, balkanistički diskurs počeo je zahvaćati svoje subjekte na način da su i oni sami postali nositelji i promotori takvog diskursa, odnosno počeli stvarati predrasude o sebi samima u obliku internaliziranih balkanizama i orijentalizama<sup>9</sup>. Na ovom se mjestu koncept „reprodukcije orijentalizma“ (*nesting orientalisms*) kao gradacije u viđenju i reprezentaciji orijentalnog, balkanskog i Drugog pojavljuje kao važan utoliko što upućuje na svoju hegemonističku prirodu. Takva je gradacija bitna zbog prepoznavanja kulturnih obrazaca kojima upravlja.

Drugi kinematografski primjer koji zorno prikazuje proces orijentalizama koji se gnijezde na prostorima bivše Jugoslavije jest „*Before the rain*“ (hrvatski prijevod glasi „Prije kiše“) makedonskog redatelja Milča Mančevskog. Radnja ovog filma također je prožeta balkanističkim diskurzivnim formama, iako u pomalo drukčijem, mračnijem tonu. S većim naglaskom na cirkularnosti nasilja koje obilježava mjesto radnje, likove, a naposljetku i cjelokupnu kulturu „nesretnog“ Balkana, fabula postaje metonimijskim predstavnikom Drugog (svijeta, kulture, itd.) u punom negativnom kontekstu. Isto tako, bitno je spomenuti kako modus reprezentacije za kojim se poseže u ovom filmu funkcionira isključivo na temelju simboličke geografije odnosa Istoka i Zapada. To se zbiva zahvaljujući povremenom premještanju mjesta radnje koje se svako toliko seli sa Istoka na Zapad i obratno. U tom smislu, Todorova je u pravu kada tvrdi kako Istok, središnji orijentalistički koncept, funkcionira kao relacijska kategorija ovisno o položaju promatrača, ili interpretatora<sup>10</sup>. Tu se njena tvrdnja nadovezuje na procese „ugniježđenih orijentalizama“ koje Bakić-Hayden pomno objašnjava u svojem djelu<sup>11</sup>. Stalni kontrasti koji se postižu čestim premještanjem mjesta radnje jasno daju do znanja koji je kolektivni i autorov stav što se tiče „civilizacijskog“ dosega i stanja na dvama polovima europskog kontinenta. U tom je smislu Balkan (u ovom slučaju radnja se odvija u Makedoniji) označen kao kraj u kojem vladaju crkva, razbojnici i populacija koja ne trpi

---

<sup>8</sup> Todorova (2009), str. 115.

<sup>9</sup> Bakić-Hayden (2006), str. 22.

<sup>10</sup> Todorova (2009), str. 58.

<sup>11</sup> Bakić-Hayden (2006), str. 36–60.

kulturalnu raznolikost. Takva je vizija balkanskog društva promašena, uzme li se u obzir mnogostrukost identiteta, kako vjerskih tako i etničkih i brojnih drugih, koji su kroz povijest živjeli u zajedništvu bez obzira na određena neslaganja i nejednakosti kada su u pitanju religijska, rasna/etnička i kulturna pripadnost. Štoviše, odvajati pojedine balkanske etnije na kulture koje krasi netrpeljivost pogrešno je iz samog temelja budući da su različite kulture upravo na ovim prostorima označavale napredak kada je u pitanju suživot i spajanje različitosti. Stoga, balkanska bi prošlost mogla poslužiti također i kao primjer zapadnoj indoktrinaciji nacionalnosti i razdvajanja koja svoje temelje pronalazi u duhu prosvjetiteljstva i različitim političkim mitovima.

Isto se može reći i za film Emira Kusturice „Dom za vešanje“ koji gotovo da je postao kanonom kulturne reprezentacije romskog/ciganskog naroda u globalnom razmjeru. Sve je u filmu, počevši od toka radnje do likova i scena orkestrirano putem orijentalističkih diskurzivnih sredstava. Romska<sup>12</sup> svakodnevica obojena je prije svega nerazvijenom svijesti o higijeni, neorganiziranosti, divljine, nepristojnosti, galame, divljaštva, pretjeranog humora, itd. Sigurno je kako je redatelj posegao za određenim orijentalističkim obrascima kulturne reprezentacije, a brojne je simpatije iznudio time što je prikaz usprkos svojem implicitnom upućivanju na sve mane romskog naroda težio ostaviti pozitivan dojam putem humora i romanse koji prate cijeli tok radnje. U tom je smislu pogled prema pripadnicima romske populacije ublažen i ne izaziva mržnju ili slične negativne konotacije izazvane odabranim reprezentativnim modusom, već ih smješta na inferiornu poziciju praćenu podsmijehom od strane gledatelja. Ovdje je uloga gledatelja ključna budući da oni bivaju usmjereni tome da implicitno upravljanje privedu potpunoj efikasnosti<sup>13</sup>. Drugim riječima, radi se o pretvaranju riječi u djelo – informacija preuzeta s filmskog platna ostvaruje svoj puni potencijal jednom kada se operacionalizira u svojoj neposrednosti.

### **Tvorba identiteta u filmu „Parada“**

Iako se u postmodernizmu misao kulturalne i druge tolerancije promiče kao jedna od glavnih, nedvojbeno je kako ona uglavnom ispunjava funkciju mita. Međutim, zanimljiva je prešutna i lažna reverzibilnost na koju se nailazi, a koja je primjetna promotri li se razvoj središnjih vrijednosti kroz različita povijesna razdoblja. Tako se na primjer dolazi do saznanja da je u tijeku proces naglašavanja važnosti tolerancije i suživota različitih etničkih skupina u različitim dijelovima svijeta. Takav mit funkcionira na više razina, ovisno o tome u koje se svrhe upotrebljava i ističe, no njegova primarna funkcija jest ta da „miri“ zaraćene strane istovremeno uzdižući svoje stvoritelje i slaveći novu civilizacijsku paradigmu. U tom smislu,

---

<sup>12</sup> Između dva termina „rom“ i „cigan“ odabirem ovaj prvi isključivo zbog njegove veće zastupljenosti u medijskom i političkom diskursu, a i zbog olakšanja prilikom korištenja termina u daljnjem pisanju rada.

<sup>13</sup> Iser, Wolfgang (1972): Der implizite Leser. Munchen: WTB; W. Fink, str. 81.

kako je izgledao suživot etničkih identiteta prije nastanka države, prosvjetiteljstva i modernosti postaje potisnuto i prebačeno u neke manje primjetne sfere.

Područje bivše Jugoslavije je u tom kontekstu paradigmatično, a Dragojević je u svojem filmu pažljivo ukomponirao etničku tematiku (kritizirajući stereotipno mnijenje) s onom rodnom. Gledano iz perspektive zapadnog linearnog civilizacijskog aspekta, takav se tematski prijelaz u Dragojevićevom stvaralaštvu može tumačiti progresivnim zbog toga što mu se putem kulturnog *mainstreama* dodjeljuje monopol nad određivanjem popularnih ideja koje su velikim djelom ideološki uvjetovane. Tu je moguće vratiti se na Žižekovu tezu prema kojoj stvarnost uistinu ne uspijeva reproducirati svoju istinitost bez zadiranja u ideološke mistifikacije. To bi u slučaju filma „Parada“ značilo da se poseže za mehanizmima reprezentacije koji su u svojoj strukturi definirani i prožeti ideologijom kojoj se naizgled suprotstavljaju.

Saznanja o detaljima koji se nalaze izvan konteksta u postmodernističkoj etici postaju važnija no ikad prije. Naime, poznavanje činjenica koje su usko povezane uz kontekst djela često u velikoj mjeri određuju i pomažu shvaćanje cjelokupnog sadržaja samog djela. „Parada“ je u tom smislu prožeta referencijama na aspekte post-jugoslavenskog društva i kulturno ozračje tranzicijskog prostora. Međutim, modusi kojima se poseže prilikom reprezentacije i referenciranja na aktualno društvo slijede plan jedne vrste kulturalizma koji se oslanja na populističku mobilizaciju promišljanja kulturnih razlika tako karakterističnu za suvremeni globalizacijski i postmodernistički društveni kontekst<sup>14</sup>.

Tematika o tvorbi identiteta u središtu je priče filma, a može se zapravo reći da se u ovom slučaju radi čak i o nekoj vrsti redefiniranja identiteta, ili podsjećanja na njihovo istinito izdanje. Tu je osjetna potreba za redefinicijom identiteta kao projektom zapadnoeuropske kulture<sup>15</sup>. Uz to, redatelj je posegao za strategijama „gniježđenja“ time što je na temelju vlastitih saznanja pokušao prikazati jedan jedinstveni oblik „balkanskog identiteta“ koji u svojoj srži posjeduje varijacije, odnosno različite tipove. Tako se iz karakterizacije likova mogu iščitati brojne implikacije koje upućuju na postojanje orijentalističkih metoda u kontekstu (samo)identifikacije. Na primjer, glavni lik u radnji filma srpski je mafijaš (stereotip srpskog/balkanskog *macho* muškarca) koji okuplja svoje nekadašnje „prijatelje balkance“ (jugonostalgija kao idealizacija i čežnja u ovom slučaju ne za nečim što je bilo, nego za nečim što bi tek moglo biti) u obranu homoseksualne populacije. Taj hibridni skup „različitih identiteta u suradnji“ koji čini jezgru fabule filma, klasičan je oblik postmodernog ideološkog obrasca koji se koristi naširoko baci li se pogled na proizvode globalne kulturne industrije. Osim toga, nezaobilazna je i činjenica po kojoj konstrukcija glavnog lika ima za cilj

---

<sup>14</sup> Appadurai (1996), str. 16.

<sup>15</sup> Bakić-Hayden (2006), str. 133.

metonimijsku predstavu srpskog naroda kao mogućeg ujedinitelja i predvodnika u projektu izgradnje kulture mira na „mračnom, divljem i neciviliziranom Balkanu“, a to čini putem paradoksalnog prihvaćanja jedne vrste identiteta (*queer, gay*) koja se kosi s temeljnim nacionalističkim moralima bilo koje europske nacije-države. U tom zakašnjelom procesu ponovne tvorbe, koji neodoljivo podsjeća na žarišne točke prosvjetiteljskog duha vremena, Srđan Dragojević djeluje kao predvodnik i mada se javno ograđuje od stereotipizacije, njegova se premisa mora temeljiti na stereotipu kako bi kritika društva i tvorbe identiteta koju iznosi mogla biti shvaćena. Drugim riječima, svojim stvaralaštvom koje ipak posjeduje jednu povijest u načinu rada na filmskom platnu<sup>16</sup> Dragojevićev projekt ostaje prožet strategijama kritike koje u sebi ne sadrže ni približnu dozu subverzije.

Tvorba identiteta se na narativnoj razini ostvaruje kroz glavne likove koji postaju sadržajem ideološke reprezentacije o kojoj je bilo riječi ranije u tekstu. Iako sa satiričkim znakom, struktura priče i stereotipi uklapaju se u koncept orijentalizma koji se gnijezdi<sup>17</sup>. Tim se reprezentacijskim procesom povećava orijentalizacija i pozapadnjivanje Balkana, a to je vidljivo kroz cijeli tijek filmske radnje. Naposljetku, bez obzira na Dragojevićevo ograđivanje od stereotipa kao glavnog i nužnog reprezentacijskog oblika, nema sumnje kako se u slučaju filma „Parada“ radi o balkaniziranju neke ipak malo drugačije društvene zbilje, no što je ona prikazana na platnu.

### **Cirkularnost balkanizacijskih i komodifikacijskih principa: „Underground“ i Tito kao brend**

Nakon uvida u neke primjere reprezentacijskog oblika koji se sada već mogu smatrati klasičnim tipovima „čiste balkanizacije“, u primjeru koji slijedi biti će riječi o ponešto drukčijem i kompleksnijem tipu balkanističke reprezentacije. Riječ je o nagrađivanom filmu „Underground“ (1995.) srpskog redatelja Emira Kusturice, filmu koji je izazvao brojna različita mišljenja i kritike. Ukratko, radnja filma se odvija u opsegu od pedeset godina i predstavlja genezu mana i trauma koje su obilježile razvoj (post)jugoslavenskog društva kroz tri različita rata. Kada je u pitanju žanrovska klasifikacija, Kusturičin film niz kritičara potvrđuje kao satiru ispunjenu fuzijom raznih elemenata *slapsticka* i crtanog filma koji prevladavaju nad konvencionalnim žanrovima igranog filma<sup>18</sup>, u ovom slučaju drame i romantične komedije.

---

<sup>16</sup> Filmovi poput „Lepa sela, lepo gore“ (1996.) i „Montevideo, Bog te video: Priča prva“ (2010.) primjeri su onih u kojima je izražen nacionalistički duh time što se naglasak stavlja na ranjivosti i neprilike likova koji se na razne načine bore u ime svojeg identiteta. Dakako, u oba je slučaja nacionalistička retorika prekrivena velom humanističkog i socijalnog pristupa koji time odašilje neradikalnu poruku publici. S druge strane, romantičnom komedijom „Mi nismo anđeli“ (1992.) inače „angažirani“ Dragojević odlučio se za potpunu ignoranciju tadašnjeg ratnog stanja.

<sup>17</sup> Ibid. str. 36.

<sup>18</sup> Pavičić, Jurica (2011): Postjugoslavenski film: Stil i ideologija. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 157.



Već se prilikom žanrovske kategorizacije ovog filma može reći kako je svaki od navedenih elemenata dio njegovog balkanizacijskog repertoara. Tu se ujedno treba i napomenuti značaj dinamičnosti mizanscene koja ukazuje na brojne implikacije srpske/balkanske okoline koju redatelj pokušava dočarati i determinirati. Uz dodatne karakteristike koje čine cjelokupni reprezentativni sadržaj i o kojima će uskoro biti više riječi, Pavičićeva tvrdnja kako je „*Underground*“ primjer „samobalkanizacije“ i filma koji slavi pučku autentičnost srpstva/balkanstva<sup>19</sup> u potpunosti je ispravna. Zaista, svi se likovi ponašaju po već utvrđenom obrascu „balkanskog divljaka“, a to se u većoj mjeri odnosi na muške likove nego na ženske, iako je i uloga žene u potpunosti „balkanizirana“ i svedena na maksimalnu pasivnost.

Jedna od Žižekovih zamjerki filmu jest upravo ta da promiče „srpski mit o pravom muškarčini“ kojem je prvenstveno stalo do vlastitih svakodnevnih potreba usprkos bombardiranju koje ga okružuje sa svih strana<sup>20</sup>, a dva glavna lika zbilja odgovaraju takvom opisu. Naime, Kusturica nije oklijevao sa stereotipima kada su u pitanju karakterne osobine njegovih junaka, a to je vidljivo kod svakog od glavnih likova: Marko i Crni utjelovljenja su aktivnog balkanskog muškarca i svaki od njih dobiva karakterne linije koje osim reprezentacijskih svrha sadrže i snažnu političku implikaciju – Marko onu izdajice srpskog/balkanskog naroda i kolaboracioniste, a Crni kao njegova suprotnost, odnosno primjer arhetipa srpskog/balkanskog mačo muškarca. S druge strane, uloga srpske/balkanske žene također je ukomponirana u širu sliku balkanizacijskog diskursa – ona je pasivna, ali razlikuje se od zapadne žene po svojoj hrabrosti, odanosti i vulgarnosti.

Kada se govori o (post)jugoslavenskoj kinematografiji treba imati na umu važnost interfilmske referencijalnosti, odnosno o redovitim pojavama manje-više istih glumaca u sličnim ulogama<sup>21</sup>, iako je to bio češći slučaj u doba bivše Jugoslavije. Naime, gledanjem filmova iz bivše države gledatelj se identificira s određeni povijesnim kontekstom, djelom kojega je i sam bio. Međutim, promjenama koje su se zbile na geopolitičkom i kulturalnom planu mijenjala se i praksa identifikacije u gledatelja, a isto tako glumci su kao javne osobe na neki način dobili priliku iskazivanja vlastitih ideologija. Najbolji primjer tome jest transformacija uloga Velimira „Bate“ Živojinovića, od gotovo arhetipskog partizanskog junaka do uloge četničkog zapovjednika. Takva saznanja o junacima s filmskog platna dovode do stvarnog zaključka kako su oni predstavnici jednog djela koji čini mitološku strukturu srpske nacionalističke ideologije, a ta uključuje prikaz srpske žrtve, srpskih nacionalnih stereotipa i srpskih subjekata kao nositelja etnocentričnog „jugoslavizma“<sup>22</sup> na kojem uostalom i počiva ideološka motivacija redateljevog stvaralaštva, kako na filmskom platnu tako i u javnom,

---

<sup>19</sup> Ibid. str. 154–168.

<sup>20</sup> Žižek, Slavoj (1995): „Multiculturalism, or the cultural logic of Multinational Capitalism“. U: *New Left Review*, 225, rujan/listopad, str. 39.

<sup>21</sup> Pogačar (2010), str. 206–207.

<sup>22</sup> Pavičić (2011), str. 105.

političkom životu. Naposljetku, treba se spomenuti očita promiloševička propaganda koja ne manjka ni u drugim Kusturičinim filmovima, a u „*Undergroundu*“ se ona prepoznaje kao i prisutnost dvaju središnjih mitova srpske nacionalne ideologije 80-ih i 90-ih godina: prvi je Ćosićev mit o srpskom narodu kao onome koji „pobjeđuje u ratu, a gubi u miru“, a drugi je vezan uz „historijsko antisrpsku zavjeru koja je preko Kominterne, katoličke crkve i Hrvata Tita iskoristila drugu Jugoslaviju da naudi srpskom povijesnom i nacionalnom interesu.“<sup>23</sup>

Dva svijeta, podzemni i nadzemni, u radnji filma „*Underground*“ dio su redateljeve bipolarne vizije i posjeduju oprečna svojstva. Naime, autentična se kultura nalazi ispod zemlje, dok se iznad nje smjestila visoka titoistička kultura i način života koji zapravo predstavljaju negativnu stranu pola, odnosno laži koje su u funkciji održavanja privida i dominantne ideologije<sup>24</sup>. Izvodeći svoje kritičke osvrte iz takve interpretacije implicitnih poruka redatelja, mnogi su kritičari označili Emira Kusturicu protivnikom svega što je zapadno, dominantno, komunističko, a kao pobornika tendencije prema stvaranju/održavanju jedinstvenog srpskog/balkanskog identiteta praćenog odgovarajućom kulturom. I sam Kusturica nije se trudio izbjegavati takve epitete, a u nekoliko je navrata svoja politička/ideološka stajališta imao i sam priliku potvrditi što je i učinio. Tako se na primjer svi sjećaju njegovog javnog političkog govora protiv nezavisnosti Kosova 2008. godine.

Ipak, promatra li se cjelokupni Kusturičin stvaralački opus u kontekstu globalizacijskog potrošačkog diskursa, problematičnom se čini tvrdnja kako su njegove namjere antizapadne, ili usmjerene protiv dominantnog globalnog establišmenta. Razlog tome vidim u jednostavnoj popularnosti koju Kusturica uživa na globalnom planu, bez obzira na njegova individualna stajališta. Njegovo je stvaralaštvo itekako cijenjeno u umjetničkom svijetu i na generalnoj razini, onoj masovnoj, njegovi filmovi i dalje uživaju znatnu popularnost (neovisno o tome u kojim se državama prikazuju njegovi filmovi), te zauzimaju kanonsko mjesto kada je riječ o pop-kulturnim reprezentacijama Balkana. Zbog toga, korisno je vratiti se ponovno na Žižekovu misao paradoksa dominantne ideologije koji podrazumijeva postojanje suprotnosti kako bi dominantnu društvenu paradigmu tog vremena održao dinamičnom i dokazao njenu stabilnost. U tom smislu Kusturicu i njegove filmove može se promatrati kao komodifikacije koje svojim uspješnim reprezentacijskim praksama uspijevaju održati visoku popularnost, a time i utjecaj na kolektivno mnijenje globalnog razmjera.

S obzirom na to da Kusturica provlači polemiku s titoizmom i društvenim sustavima kroz veći dio svojeg filmskog opusa, može se reći kako ličnost predsjednika Josipa Broza Tita zauzima vrlo važno mjesto unutar njegovih naracija. U smislu pop-kulturnih komodifikacija koje Kusturica proizvodi razumljivo je kako koristi Titovu ličnost uglavnom kao simbol

---

<sup>23</sup> Ibid. str. 167.

<sup>24</sup> Ibid. str. 159–160.

cjelokupnog političkog, kulturnog i društvenog sistema kojem se protivi. Ipak, usprkos političkim nazorima koje predstavlja u svojim dijelovima, koristeći se uobičajenim simbolima reprezentacije (post)jugoslavenskog konteksta, neizostavnim se doima da se Titova ličnost također uklapa kao komodificirani kulturalni pojam. Štoviše, Tito je dokazano postao kulturalni artefakt najkasnijeg kapitalizma do te mjere da se njegova ličnost bez sumnje može smatrati metonimijom niza različitih stvari i ideja<sup>25</sup>. Na taj se način opseg strategija kojima globalizacijski kapitalistički diskurs raspolaže proširuje do te mjere da arbitrarnost kulturalnih znakova prestaje biti arbitrarna u svojoj suštini. Tu prije svega treba imati na umu da je riječ o arbitrarnosti koja nije politična, jer ne dopušta funkcionalnost promjene koje unose društveni akteri. Drugim riječima, sagleda li se takva problematika na najširem društvenom planu, a to je onaj političko-ekonomske fuzije neoliberalne doktrine kapitalizma može se reći kako taj pokret na sustavan način relativizira važnost postojećih zakona, pritom stvarajući principe bezakonja koji svoje izvore pronalaze u prošlim vremenima<sup>26</sup>.

U tom je kontekstu nadalje, potrebno istaknuti važnost nostalgije za prošlim vremenima, odnosno idealiziranim društvenim konstitucijama i stanjima koja su zapravo produkt fantazije umova društvenih aktera koji žale za tim vremenima. Tu se može primijetiti jedan retrogradni fenomen imaginacije o kojoj je ranije bilo riječi, a kojom se detaljnije bavio Arjun Appadurai u svojim djelima. Naime, razumijevanje nostalgije ne kao nečega čega više nema, nego kao nečega čega nikad u prvom redu nije ni bilo, nečega što nije postojalo, ono je što u ovom slučaju Velikonja naziva „titostalgijom“<sup>27</sup>, a može se primijeniti na komodificiranje i slobodno tumačenje Titove ličnosti koja odgovara neoliberalnoj doktrini. Drugim riječima, metonimijska funkcija koju ispunjava lik „druga Tita“ posjeduje različite konotacije u različitim prilikama i za različite društvene aktere. Tako se na primjer značaj njegove figure i djelovanja razlikuje u mišljenjima bivših socijalističkih radnika u tvornici kablova<sup>28</sup>, bivših partizanskih generala ili pak suvremene mladeži kojoj običan bedž na druga Titu može predstavljati niz različitih značenja. Također, recentan je dokaz o Titu kao „atraktivnom turističkom i marketinškom brendu“<sup>29</sup> jedan od onih koji se uklapaju u shvaćanje njegove ličnosti kao komodifikacije, ali i suvremenih komodifikacijskih principa, odnosno njihove svestranosti vođene neoliberalnom ekonomskom logikom.

---

<sup>25</sup> Velikonja, Mitja (2010): Titostalgija. Beograd: Biblioteka XX vek, str. 42–43.

<sup>26</sup> Klein, Naomi (2007): The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism. New York: Metropolitan Books, Henry Holt and Company, LLC, str. 241.

<sup>27</sup> Velikonja (2010), str. 36.

<sup>28</sup> Petrović, Tanja (2010): “When We Were Europe”: Socialist Workers in Serbia and Their Nostalgic Narratives – The Case of the Cable Factory Workers in Jagodina”: U Marija Todorova (ur.): Remembering communism: genres of representation. New York: Social Science Research Council, str. 127–153.

<sup>29</sup> Mitrović, Konstanca (2012): „Tito je snažna poveznica Kumrovca i Brijuna“. Novi turistički brend. In: tportal.hr, 12.04.2012. Online dostupno na <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/187579/Tito-je-snazna-poveznica-Kumrovca-i-Brijuna.html>, posljednji pristup 19.08.2012.

## **Zaključak**

Poznato je da moderna misao duguje svoje porijeklo i temelj ideji racionalnosti 18. stoljeća, onoj koja je stvorila privid liberalizacije života unutar društva i zajednice. Međutim, da je prosvjetiteljsko nasljeđe totalitarno<sup>30</sup> vidljivo je kroz reprezentacijske i druge strategije koje određuju norme u prostoru društvene komunikacije. Naime, proširena paradigma racionalnog utkana je u globalne procese između ostalog i kroz pravne, političke, ekonomske i sve ostale sustave, institucije i ideološke aparate u althusserovskom smislu. Po tome se prosvjetiteljska paradigma i ideje koje ju prate ne razlikuju mnogo od prijašnjih tendencija ka univerzalnosti koje su bile dominantne u pojedinim povijesnim epohama.

Totalitarnost suvremene društvene paradigme post-modernosti razvija se ipak na ponešto drukčiji način, a funkcionira tako da se uz sustavne strategije biopolitičkog upravljanja utječe na živote društvenih aktera. Veći je naglasak u tom smislu na kulturalizaciji onih odnosa i situacija u kojima bi se pokret otpora mogao razviti kao posljedica prepoznavanja misaone i praktične eksploatacije. Poduhvati koji prate ideje biopolitičke kontrole stanovništva brojni su i svakakvih vrsta, a prakse reprezentacije u sklopu orijentalističkog i balkanističkog diskursa čine tek jedan mali dio tog sadržaja. Kinematografska industrija se ovdje nazire kao jedan od takvih vektora (samo)identifikacije i upoznavanja. A kroz navedene primjere ta se problematika pokušala detaljnije razjasniti.

Naposljetku, treba imati na umu kako svako ljudsko biće ima pravo na razvijanje vlastite osobnosti u politici društvenog ugovora<sup>31</sup> i to mu pravo nitko ne može oduzeti jer bi bez njega prestao postojati kao moralno biće, a tada ne bi više ni bio aktivnim sudionikom politike društvenog ugovora. Pojedinci su ti koji svojim kretanjima i postupcima uređuju konceptualne sustave svoje kulture<sup>32</sup>, a stoga i posjeduju mogućnost pokušaja promjene normi koje ih sprječavaju u stvaranju kvalitetnijeg životnog ozračja. Dakako, načini na koje se moć promjene može potaknuti postaju najvećom preokupacijom svijetu, od samih društvenih aktera do teoretičara i brojnih aktivista. Kako god, u promišljanju diskurzivnih strategija otpora valja imati na umu uvijek otvorenu mogućnost performativnosti o kojoj govori Judith Butler imajući na umu strategije definiranja identiteta<sup>33</sup> jer se javnim iskazivanjem putem tijela kao vanjskom, fizičkom silom bitka izjašnjavaju subverzivni stavovi prema biopolitičkoj karakteristici globalne kontrole. Na kraju, kako bi takav oblik performativnosti svaki pojedinac uspio ostvariti, put je samo jedan: mišljenje, a ne mnijenje.

---

<sup>30</sup> Adorno i Horkheimer (2002), str. 4.

<sup>31</sup> Cassirer, Ernst (1946): *The myth of the state*. New Haven: Yale University Press, str. 175.

<sup>32</sup> Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage, str. 61.

<sup>33</sup> Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of identity*. London: Routledge, str. 137.

## Literatura

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (2002): *Dialectics Of Enlightenment. Philosophical Fragments.* Stanford CA: Stanford University Press.
- Anderson, Benedict (2006): *Immagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London, New York: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Bakić-Hayden, Milica (2006): *Varijacije na temu "Balkan".* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: "Filip Višnjić".
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of identity.* London: Routledge.
- Cassirer, Ernst (1946): *The myth of the state.* New Haven: Yale University Press.
- Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio (2003): *Imperij.* Zagreb: Multimedijalni Institut; Arkzin d.o.o.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser.* München: WTB, W. Fink.
- Klein, Naomi (2007): *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism.* New York: Metropolitan Books; Henry Holt and Company; LLC.
- Mitrović, Konstanca (2012): „Tito je snažna poveznica Kumrovca i Brijuna“. *Novi turistički brend.* In: tportal.hr, 12.04.2012. Online dostupno na <http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/187579/Tito-je-snazna-poveznica-Kumrovca-i-Brijuna.html>, poslednji pristup 19.08.2012.
- Pavičić, Jurica (2011): *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija.* Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Petrović, Tanja (2010): „When We Were Europe“: *Socialist Workers in Serbia and Their Nostalgic Narratives – The Case of the Cable Factory Workers in Jagodina*“. U: Marija Todorova (ur.): *Remembering communism. Genres of representation.* New York: Social Science Research Council, str. 127–153.
- Pogačar, Martin (2010): „Yugoslav Past in Film and Music: Yugoslav Interfilmic Referentiality“*.* U: Breda Luthar; Maruša Pušnik (ur.): *Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia.* Washington DC: New Academia Publishing, str. 199–226.
- Todorova, Marija (2009): *Imagining the Balkans. Updated Edition.* New York: Oxford University Press.
- Todorova, Marija (2010): „Introduction“*.* U Marija Todorova (ur.): *Remembering communism: genres of representation.* New York: Social Science Research Council, str. 9–34.
- Velikonja, Mitja (2010): *Titostalgija.* Beograd: Biblioteka XX vek.
- Žižek, Slavoj (1995): „Multiculturalism, or the cultural logic of Multinational Capitalism“*.* U: *New Left Review* (225), str. 28–51.

## **//call for papers//**

Časopis *jugoLink. Pregled postjugoslovenskih istraživanja* poziva na saradnju sve zainteresovane za učešće u sledećem broju časopisa. Poziv upućujemo svim autorima i autorkama koji / koje deluju u oblasti društvenih i humanističkih nauka, bez obzira na to da li se njihove aktivnosti odvijaju u nekom institucionalnom okviru ili izvan postojećih naučno-istraživačkih ustanova.

Osnovni uslovi za učešće u časopisu jesu, kao prvo, da su autori i autorke u svojim istraživanjima fokusirani na područje bivše Jugoslavije, odnosno na teme, pojave i probleme karakteristične za ovaj region; i kao drugo, da su prilozi (eseji, naučne studije, tekstovi, recenzije itd.) napisani na nekom od jezika proizašlih iz nekadašnjeg srpskohrvatskog / hrvatskosrpskog, na makedonskom ili slovenačkom jeziku.

Tema sledećeg broja kao i rok za slanje tekstova biće najavljeni na stranici časopisa:

<http://jugolink.wordpress.com/call-for-papers/>

## //nova izdanja//



**Olujić, Dragomir Oluja; Stojaković, Krunoslav (ur.) (2013): Praxis – Društvena kritika i humanistički socijalizam. Zbornik radova sa međunarodne konferencije o jugoslavenskoj ljevici: Praxis-Filozofija i Korčulanska ljetna škola (1963-1974). Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu. ISBN 978-86-88745-04-8.**

„U istoriji kritičkog mišljenja praxis filozofija, nastala i razvijana u socijalističkoj Jugoslaviji 1960-ih i 1970-ih godina oko časopisa „Praxis“ i na Korčulanskoj ljetnoj školi, bez sumnje zauzima istaknuto mesto. O ključnom pitanju savremene levice: „Kako je danas moguć moderan i demokratski socijalizam?“ na Korčuli se poveo međunarodni dijalog još pre gotovo pedeset godina. Naime, časopis „Praxis“ i Korčulanska ljetna škola utopijskom su mišljenju u tada politički rascepljenom svetu pružali privremeno utočište i u njemu u dijalogu okupljali kritičke marksiste sa Istoka i sa Zapada. U to vreme jedino je u Jugoslaviji bila moguća takva inicijativa: u zemlji koja se opredelila za projekt samoupravnog socijalizma kao trećeg puta između kapitalizma i sovjetskog modela socijalizma. Šta praxis filozofija jeste: teme (i dileme), problemi, angažmani? Kako je nastala i kako se razvijala: (teorijski i istorijski, socijalni) koreni, razlozi, uslovi i povodi? Šta je značila u Jugoslaviji i svetu: kome i zašto, ko je na nju uticao i na koga je ona uticala? Problemi recepcije? Šta je njeno nasleđe, ima li šanse danas? Ovo su samo neka od pitanja na koja smo potražili odgovor u ovom zborniku.“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

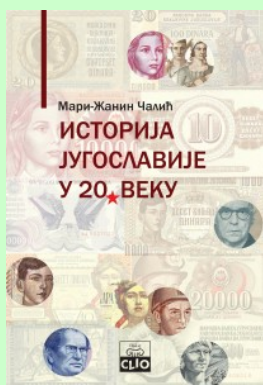
[Čitaj dalje...](#)



**Benjamin Čulig (2013): Znanje nije roba. Empirijska analiza jednog studentskog prosvjeda. Zagreb: Jesenski i Turk. ISBN 978-953-222-430-6.**

„Osim što donosi obilje empirijskih podataka o studentskim prosvjedima u Hrvatskoj, knjiga Znanje nije roba predstavlja stepenicu važnu za shvaćanje aktualnih prosvjeda mladih širom svijeta. U knjizi je, uz ostalo, sadržan i početni odgovor na aktualno pitanje možemo li pripadnike prosvjeda smatrati alternativnom političkom subkulturom, koja je u stanju mijenjati dosadašnje načine političke participacije.“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

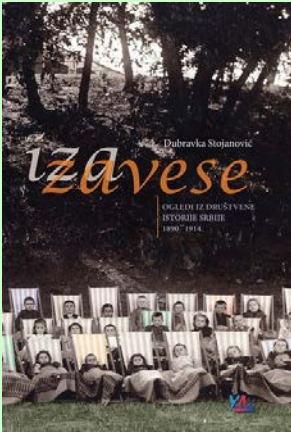
[Čitaj dalje...](#)



**Mari-Žanin Čalić (2013): Istorija Jugoslavije u 20. veku. Beograd: Clio.**

„Zašto je došlo do raspada Jugoslavije? Da li je njen nasilni slom bio neizbežan? Zbog čega je onda ta višenacionalna država uopšte preživela toliki period? Kako se kratka istorija Jugoslavije može smestiti u dugi 20. vek? Ova knjiga govori o tome zašto je i pod kojim okolnostima Jugoslavija nastala, o čvrstom verovanju i sumnji, o napretku i propadanju, o ekstremima i ekscesima, o utopiji i konačnoj propasti.“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)



**Dubravka Stojanović (2013): Iza zavese. Ogledi iz društvene istorije Srbije, 1890-1914. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju. ISBN 978-86-83227-29-7.**

„[...] Shvatila je istorijska nauka da je dužna da pogleda iza privida „pozornice istorije“, da postane otporna na zaslepljujuća svetla političke istorije, čiji bombastični događaji ne dozvoljavaju da se misli. I da se vidi iza zavese.

Ova knjiga je još jedan pokušaj da se zavesa odškrine. I da se zagleda u dubinu srpske istorije. Da se postavi pitanje koji su to spori tokovi, koji društveni procesi, koja verovanja i koji narativi određivali njen ubrzani, ali površni politički život. Šta je to u razumevanju politike, političkih stranaka i državnih institucija što je, uprkos dramatičnim promenama koje je doneo 20. vek, ostalo isto ili veoma slično gotovo čitav vek i pokazalo se istrajnije od svih državnih tvorevina koje su se tokom poslednjih sto godina smenjivale. Čini se da je potrebno i dalje postavljati pitanje šta je to u funkcionisanju sistema dovelo do toga da su se stvari tako sporo i teško menjale? Zašto se o beogradskoj kanalizaciji raspravljalo 35 godina pre nego što je uopšte počela da se gradi, dok su ljudi umirali od posledica nehigijene izazvane septičkim jamama? Šta je, ako je Beograd paradigma ukupne modernizacije Srbije, dovelo do toga da ona nailazi na više prepreka nego podsticaja? I zašto je patrijarhalno razumevanje položaja žena ključno za razumevanju svih tih zastoja?“ (Preuzeto iz predgovora)

[Čitaj dalje...](#)



**Živković, Marko (2012): Srpski sanovnik. Nacionalni imaginarijum u vreme Miloševića. Beograd: Biblioteka XX vek. ISBN 978-86-7562-105-8.**

„[...] Ova se knjiga dakle može posmatrati kao rečnik srpskih opštih mesta, kao opis društvenog života priča u Srbiji, i kao morfologija srpskog imaginarijuma. Ona se, osim toga, može čitati i kao srpski sanovnik. Ovim sam naslovom hteo da sugerišem čitaocu da je možda zanimljivo da sve što je ovde opisano o Srbiji u vreme Miloševića posmatra i kao san. Ovaj onirični okvir posmatranja nametao mi se postepeno dok sam svoju doktorsku disertaciju prerađivao u knjigu. Ima tome nekoliko razloga. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)

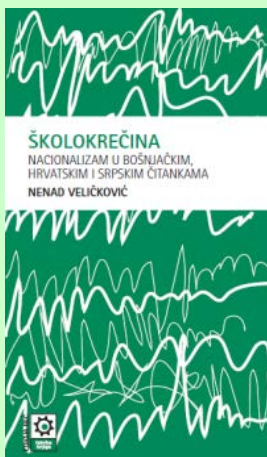


**Perica, Vjekoslav; Velikonja, Mitja (2012): Nebeska Jugoslavija. Interakcije političkih mitologija i pop-kulture. Beograd: Biblioteka XX vek. ISBN 978-86-7562-107-2.**

„[...] Dakle, htio sam kazati da umjesto nekakve ‚smrti‘, kad se radi o nacijama, nalazimo kao i kod njihovog formiranja dulji društveni proces promjene. U državama na tlu bivše SFRJ ta zemlja, iako ‚živa pokopana‘, ipak i dalje sudjeluje u promjenama i u društvu i u ljudskim glavama, dok se postjugoslavenske tvorevine s mukom trude postati legitimne nacije kakva je bila njihova prethodnica u zlatno doba, recimo od 1950-ih do 1970-ih. Otišao sam i dalje, tvrdnjom da nema ni šanse da ta navodno mrtva SFRJ ikada umre, jer se oko nje u međuvremenu konstruirala mitologija i to u nekim elementima krojena prema herojsko-mučeničkoj matrici kosovske mitologije, napose mita o takozvanoj ‚Nebeskoj Srbiji‘, što garantira neku vrstu besmrtnosti. ‚Nebeska Jugoslavija‘ pojavila se kao svojevrsni izazov i alternativa toj srpskoj nacionalnoj mitologiji jer je u međuvremenu srpski nacionalizam otkrio da je svaka Jugoslavija negacija Srbije, pa se u tom djelomice slagao s hrvatskim rivalom koji je glavnim neprijateljima hrvatstva označio Srbiju i Jugoslaviju između kojih je stavio znak jednakosti. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)





**Nenad Veličković (2012): Školokrečina. Nacionalizam u bošnjačkim, hrvatskim i srpskim čitankama. Beograd: Fabrika knjiga (Edicija reč, 74). ISBN 978-86-7718-120-8.**

„Da se književnost u obrazovnom sistemu koristi kao sredstvo indoktrinacije nije ni teško ni jednostavno dokazati. Lako je, jer je nacionalizam na svojoj zaposjednutoj teritoriji bahat i neosjetljiv za interese i prava drugih, pa nema potrebe za mimikrijom, a komplikovano jer je odgovornost anonimno-kolektivna i prikrivena u podrazumijevanju da alternative nema. U tom prećutnom konsenzusu da je zadatak književnosti uzgoj patriotizma ne očekuju se pitanja o šteti koju trpe objektivnost, logika, istina, pravičnost, uopšte univerzalne ljudske vrijednosti. A kad se i ako se ona ipak uobličie, kome ih postaviti? Nastavniku, ili struci koja potpisuje udžbenik (autori, urednici, recenzenti, prosvjetno-pedagoški zavodi), ili autoritetima koji stoje iza nastavnih planova i programa (najčešće s Univerziteta)? [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)



**Džamić, Lazar (2012): Cvjećarnica u Kući cveća. Kako smo usvojili i živeli Alana Forda. Zagreb: Jesenski i Turk (Biblioteka Posebna izdanja). ISBN 978-953-222-621-8.**

„Svoje bogato iskustvo s područja komunikacije putem kulturnih obrazaca u ovoj će knjizi Lazar Džamić primjeniti na fenomen stripa Alan Ford. Riječ je o talijanskom stripu koji je 1980-ih godina bio čitaniji u bivšoj Jugoslaviji nego u domovini, nikad nigdje nije prošao zapaženije, a popularnost mu se zadržala dan-danas. Alan Ford osobito je bio važan u Hrvatskoj zbog virtuoznog prijevoda Nenada Brixyja, koji mu je pristupao kao književnom djelu i prevodio ga u duhu hrvatske književnosti početka dvadesetog stoljeća. Autor sve te elemente uzima u obzir i pokušava rekonstruirati što su jugoslavenski čitatelji mogli prepoznati u siromašnim i posve bezrazložno entuzijastičnim uposlenicima disfunkcionalne cvjećarnice koja funkcionira i kao sasvim nevažan, ali ipak osobit čimbenik u politici svjetskih sila. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

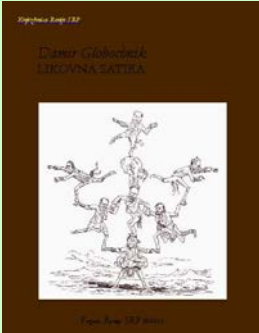
[Čitaj dalje...](#)



**Zajc, Marko; Polajnar, Janez (2012): Naši in vaši. Iz zgodovine slovenskega časopisnega diskurza v 19. in začetku 20. stoletja. Ljubljana: Mirovni inštitut (Media Watch). ISBN 978-961-6455-72-5.**

„[...] Knjiga obsega šest poglavij iz slovenske medijske zgodovine. Vse teme (cenzura, politični boji, gospodarska kriza, Balkan, pesmi, rasizem) so danes prav tako aktualne kot v obravnavanem času. Kaj se je spremenilo? Očitno ‚čas‘, saj je ‚prostor‘ bolj ali manj isti. To je le deloma res, simbolno-geografski prostor je kot harmonika, ki se razteza in krči pod pritiskom zgodovinskih sprememb. Za aktualnost je odgovoren tudi način pisanja – kombinacija klasične zgodovinske analize in publicistično-literarnega sloga. S tem sva poskušala relativizirati podobo sedanje medijske krajine in ji dati zgodovinsko dimenzijo. V ta namen sva uporabila zanimive citate iz tedanjega časopisja, ki že s svojim arhaičnim jezikom prikazujejo slovenski novinarski diskurz. Zato upava, da je knjiga zanimiva tako za bralce, ki jim tematika ni znana, kot za družboslovce, ki raziskujejo današnje medije. [...]“ (Preuzeto iz uvoda)

[Čitaj dalje...](#)



**Globočnik, Damir (2013): Likovna satira. Poglavlja o karikaturi v slovenskih satiričnih listih. Ljubljana: Revija SRP. ISBN 978-961-6109-60-4.**

„Osrednja tematika knjige so satirichni listi, karikatura in likovna satira na Slovenskem v obdobju od leta 1869 do prvih desetletij po drugi svetovni vojni. V knjigi so objavljena besedila, ki so nastala za rubriko o satiri v Reviji SRP, nekaj starejših člankov in enajst novih poglavij. Vsa poglavja temeljijo na dolgoletnih raziskavah in povezana v celoto omogočajo panoramski in mestoma tudi podrobnejši vpogled v razvojne poti karikature in drugih satirichno-humoristichnih likovnih zvrsti, ki jih najdemo v satirichnih listih, revijah in politichnih chasnikih ter njihovih prilogah. [...]“ (Preuzeto iz uvoda)

[Čitaj dalje...](#)



**Sokolovska, Valentina; Marinković, Dušan (ur.) (2012): Regioni i regionalizacija. Sociološki aspekti. Novi Sad: Mediterran Publishing (Edicija Academica). ISBN 978-86-86689-71-9.**

„Zbornik Regioni i regionalizacija: sociološki aspekti, nastao je prevashodno kao rezultat rada istraživača na naučnom projektu „Sociološki aspekti regionalizacije: komparativna analiza“, finansiranog od strane Pokrajinskog sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj. Međutim, u radu na njemu istraživači su koristili i rezultate svojih istraživanja na projektima “Značaj participacije u društvenim mrežama za prilagođavanje evrointegracijskim procesima” i “Promene u društvenoj strukturi i pokretljivosti kao činioci evropskih integracija Republike Srbije, sa posebnim osvrtom na AP Vojvodinu”, finansiranih od strane Ministarstva za obrazovanje i nauku. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)



**Pavle Milenković (2012): Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma. Novi Sad: Mediterran Publishing (Edicija Brodel). ISBN 978-86-86689-72-6.**

„Namera ove knjige je da iznova skrene pažnju na jednu oblast intelektualnog i stvaralačkog života međuratne Srbije, na polje literarne avangarde. Nastojao sam da obeležim nekoliko tačaka – i svakako izvestan broj aktera – koji su od značaja za sociološko mapiranje avangardnih pojava tog perioda. Znatni deo rasprave posvećen je aktivnostima beogradske, odnosno srpske nadrealističke grupe, pa otud i naslov: pod sociologijom nadrealizma ovde je označeno čitanje književnoteorijskih tekstova kao dokumenata za razumevanje vaninstitucionalnih saznajnih tokova u srpskom društvu za vreme Kraljevine Jugoslavije. Ponovno listanje nadrealističkih knjiga – od kojih su neke, budući da nisu preštampane nakon Drugog svetskog rata, sasvim zaboravljene – bilo je povod za promišljanje uloge avangardnih pokreta i ideja u periodu međuratnog srpskog društva. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

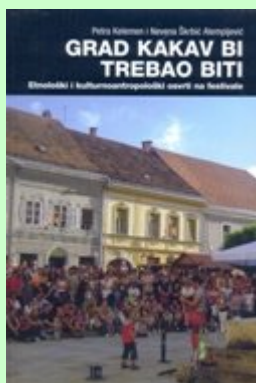
[Čitaj dalje...](#)



**Šantić, Neven (ur.) (2012): Čari hrvatske politologije. Pedeset politoloških razgovora. Zagreb: Disput. ISBN 978-953-260-173-2.**

„Knjiga novinara Nevena Šantića Čari hrvatske politologije. Pedeset politoloških razgovora obuhvaća pedeset njegovih intervjua s uglednim hrvatskim politolozima, koje je on objavljivao u "Novom listu" od 1993. do 2011. godine. Autorovi su sugovornici (abecednim redom): Zvonimir Baletić, Dušan Bilandžić, Nebojša Blanuša, Robert Blažević, Luka Brkić, Branko Caratan, Tihomir Cipek, Goran Čular, Adolf Dragičević, Srđan Dvornik, Marin Geršković, Marijana Grbeša, Ivan Grdešić, Damir Grubiša, Andrija Henjak, Vlasta Ilišin, Tomo Jantol, Dejan Jović, Mirjana Kasapović, Enes Kulenović, Zoran Kurelić, Tonči Kursar, Dražen Lalić, Dragutin Lalović, Smiljana Leinert-Novosel, Zoran Malenica, Ivona Mendeš, Anđelko Milardović, Ivan Padjen, Žarko Paić, Zrinjka Peruško, Zdravko Petak, Krešimir Petković, Zvonko Posavec, Ivan Prpić, Žarko Puhovski, Slaven Ravlić, Davor Rodin, Božo Skoko, Dag Strpić, Ivan Šiber, Berto Šalaj, Inge Perko-Šeparović, Siniša Tatalović, Zdravko Tomac, Vladimir Vujčić, Radovan Vukadinović, Nenad Zakošek, Ivo Žanić i Josip Županov. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)



**Kelemen, Petra; Škrbić Alempijević, Nevena (2012): Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale. Zagreb: Jesenski i Turk (Biblioteka antropologije i etnologije). ISBN 978-953-222-587-7.**

„Kakav bi grad trebao biti? Jedan od odgovora na to pitanje nude nam festivali. Autorice ih u ovoj studiji promatraju kao generatore suvremenih kulturnih procesa i kao agense koji mogu transformirati gradove u kojima se održavaju. Festival dalmatinskih klapa u Omišu, Ogulinski festival bajke i Špancirfest u Varaždinu pritom analiziraju kao mjesta iskazivanja i propitivanja identiteta, kao mjesta sjećanja, te kao mjesta konstruiranja značenja grada. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)



**Komelj, Miklavž (2009): Kako misliti partizansko umetnost? Ljubljana: Založba /\*cf. ISBN 978-961-257-018-7.**

„Knjiga ni zasnovana kot še en pregled partizanske umetnosti, ampak se sprašuje o tem, kako nam umetnost, ki je nastala v revolucionarnem kontekstu slovenskega NOB, omogoča refleksijo o temeljnem razmerju med umetnostjo in političnim – in kako nam lahko nenazadnje pomaga tudi h kritični refleksiji sodobnih umetnostnih praks, ki se opredeljujejo kot politične. Razprava se posebej osredotoča na notranje napetosti in protislovja partizanskih umetnostnih praks, ki so bila kot taka reflektirana že v času NOB: na problematizacijo institucije umetnosti, ki jo je pogojeval nastanek množične anonimne umetnostne produkcije, povezan s konceptom kulturne revolucije, na napetost med »avantgardističnimi« tendencami in »ljudskostjo«, na refleksijo razmerja med »čisto« in »politično« umetnostjo itn. [...]“ (Preuzeto iz opisa izdavača)

[Čitaj dalje...](#)

## //sadržaj//

//editorial// (Post-)jugoslovenska barka: od socialističnoga modernizma in avantgardizma do nacional(istič)ne in retroavantgardne umetnosti (Gal Kirn).....	4
<i>Ženski Pevski Zbor Kombinat</i> O pesmi upora .....	8
<i>Vedrana Madžar</i> Zapamćena i iznova odigrana. Narodnooslobodilačka borba u filmovima baziranim na istinitim događajima .....	9
<i>Gjorgje Bozhoviq</i> Knjige bez granica. Regionalne književne manifestacije i tržišna ideologija .....	33
<i>Nina Gojić</i> Država NSK kao umijeće kolektivne emancipacije .....	51
<i>Irena Šentevska</i> KPGT ili Pozorište kao 'oslobođena teritorija' .....	60
<i>Ivo Štefan</i> Utjecaj globalizacijskih trendova na svakodnevnicu postjugoslavenskih prostora – filmske i medijske reprezentacije.....	81
//call for papers// .....	94
//nova izdanja//.....	95
//sadržaj//.....	100







