

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.)"¹ 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.

¹ 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”.² 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”³. 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).⁴ 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

² 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.

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

⁴ 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*".⁵. 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

⁵ 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 oficirom, 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 intervenciju 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 spomenice⁶ 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

⁶ Partizanska spomenica 1941 je jugoslavensko odlikovanje 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.“⁷ 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.⁸

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

⁸ 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.“⁹

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“.¹⁰ 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

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

¹⁰ 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.“¹¹ 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.“¹² 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 1966.¹³ Referirajući na književna djela Oskara Daviča, Jovan Deretić primjećuje: „Svima je zajedničko to što govore o rađanju novog svijeta i novom čovjeku, borcu i

¹¹ Raspor, Vicko (1988): Riječ o filmu, Beograd: Institut za film, str. 113.

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

¹³ 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.“¹⁴.

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 prerusena 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.“¹⁵ 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

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

¹⁵ 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.¹⁶ 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 ralikom 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

¹⁶ 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.¹⁷

¹⁷ 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.¹⁸ 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“^{19, 20} *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 najzanimljivih 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

¹⁸ 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.

¹⁹ „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.

²⁰ 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*.²¹ *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.²² 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

²¹ 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.

²² 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.”²³

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.

²³ 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., preobučen 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 predstavie 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 špici 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.²⁴ 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

²⁴ 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“.²⁵

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

²⁵ 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").²⁶ 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 nepouzdate 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.²⁷ 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!

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

²⁷ 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.