



Kovačević

# FILM, FUDBAL I POLITIKA

Antropološki ogledi

Ivan Kovačević

Odeljenje za etnologiju i antropologiju baštini tradiciju nastave etnologije na Filozofskom fakultetu Velike škole u Beogradu (osn. 1863) i njenog Etnološkog seminara (osn. 1906). Odeljenje je 1990. dopunilo svoj naziv u Odeljenje za etnologiju i antropologiju, administrativno obeleživši značajne teorijsko-metodološke promene koje su disciplinu iz tradicionalno orijentisanog proučavanja isključivo nacionalne kulture transformisale u savremenu sociokulturnu analizu društvene stvarnosti i kulturne raznovrsnosti na nacionalnom, regionalnom i globalnom nivou.

Odeljenje izdaje časopis „Etnoantropološki problemi“ ([www.eap-iea.org](http://www.eap-iea.org)) i suizdavač je „Etnološke biblioteke“ ([www.etnoloskabiblioteka.co.rs](http://www.etnoloskabiblioteka.co.rs)).

МОНОГРАФИЈЕ ЕАП

МЕАП  
19



FILM, FUDBAL I POLITIKA



Одељење за етнологију  
и антропологију  
Филозофски факултет  
Универзитет у Београду

ДОСИЈЕ  
СТУДИО

МЕАП

Biblioteka  
*Etnoantropološki problemi*  
MONOGRAFIJE  
Knjiga devetnaesta  
Ivan Kovačević  
FILM, FUDBAL I POLITIKA  
Antropološki ogledi

**Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet  
Odeljenje za etnologiju i antropologiju**

*Etnoantropološki problemi*

**MONOGRAFIJE**

**Knjiga devetnaesta**

**Urednik**

prof. dr Marija Brujić

**Sekretar redakcije**

dr Nevena Milanović, naučni saradnik

**Recenzenti**

Prof. Dr Dragana Antonijević

Prof. Dr Bojan Žikić

**Uređivački odbor**

Rodrigo Araya Dujisin (Universidad Católica de Chile, Chile); Mirjana Veselinović Hofman (Katedra za muzikologiju, Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet muzičkih umetnosti); Dejan Dimitrijević (Departament de sociologie-ethnologie, Université de Nice – Sophia Antipolis); Jelena Đorđević (Odeljenje za politikologiju, Univerzitet u Beogradu – Fakultet političkih nauka); Zorica Ivanović (Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet); Zoja Karanović (Odsek za srpsku književnost, Univerzitet u Novom Sadu – Filozofski fakultet); Senka Kovač (Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet); Sanja Potkonjak (Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu); Radmila Radić (Institut za savremenu istoriju Srbije); Vladimir Ribić (Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet); Vojislav Stanimirović (Katedra za pravnu istoriju, Univerzitet u Beogradu – Pravni fakultet); Lidija Radulović (Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet); Gordana Gorunović (Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet)

Ivan Kovačević

FILM, FUDBAL  
I POLITIKA

ANTROPOLOŠKI OGLEDI

Beograd, 2020.

*Etnoantropološki problemi – MONOGRAFIJE*  
*je neprofitno izdanje koje možete besplatno da preuzmete*  
*u elektronskoj formi na internet adresi:*  
**[www.anthroserbia.org](http://www.anthroserbia.org)**

## SADRŽAJ

Predgovor autora.....	7
<i>Drug predsednik – centarfor</i> (1960).....	11
Fudbal i film: <i>Trener</i> (1978).....	39
<i>Montevideo, Bog te video</i> (2010) – ideološki švedski sto kao osnov blokbestera .....	63
<i>Bekstvo u pobedu. Victory</i> (1981) – uzori i značenja ...	87
Božićno primirje 1914. u filmu <i>Joyeux Noel</i> (2005)....	107
Fudbalizacija sećanja na Božićno primirje (2014).....	127
Keče i dron. Modeli političke ekspresije na fudbalskim utakmicama albanske reprezentacije u Beogradu (1967. i 2014) .....	143
<i>Rusi dolaze, Rusi dolaze</i> (1966) – apologija detanta ...	163
<i>Crvena zora</i> (1983) – finalna epizoda hladnog rata ...	181
Bibliografski podaci .....	195



## PREDGOVOR AUTORA

Tekstovi u ovoj knjizi predstavljaju rezultat proučavanja u okviru nekoliko tema i, sledstveno tome, nekoliko antropoloških disciplina. Dve teme su fudbal i film, pa samim tim i radovi pripadaju antropologiji filma i antropologiji fudbala. Čak se može reći da natpolovični broj radova pripada istovremeno obema, jer se bave fudbalom na filmu. Prikazivanje fudbala na filmu ili, još konkretnije, prikazivanje fudbalske utakmice je bilo osnova za izbor filmova<sup>1</sup> koji su analizirani. Četiri poglavlja se bave dominantno, a peto samo delimično, filmskim prikazom jedne fudbalske utakmice i to uprkos tome što je uspostavljanje odnosa fudbala i filma u okvirima filmskog prikaza fudbalske utakmice gotovo nemoguće.

Fudbalska utakmica je nerepetitivni događaj koji ima dinamiku inherentnu sportu sadržanu u neizvesnosti. Nije nemoguće gledati utakmicu znajući rezultat, mada je glavna čar sporta (fudbala) u neposrednom, direktnom posmatranju, koje se sa stadiona prenelo i na televizijske ekrane. Nasuprot televizijskom emitovanju uživo, filmski, kao i svaki drugi snimak ili prikaz, gubi osnovno svojstvo sporta – neizvesnost krajnjeg ishoda.

Filmski prikaz fudbalskih utakmica odigranih u prošlosti ne može promeniti rezultat koji je potencijalno poznat gledaocima. U filmu *Montevideo, Bog te video* (poglavlje 3), i pored nastojanja scenariste i reditelja da u utakmicu Jugoslavija-Bugarska utkaju neke izmišljene ili neočekivane elemente, filmski prikaz meča ostaje u okvirima rezultata koji je na njoj stvarno postignut. Isto tako, u filmu *Igra njihovog života* (*The Game of Their Lives*,

---

1 Akcenat je sasvim namerno stavljen na domaće filmove.

Anspaugh, 2005)<sup>2</sup> nije bilo moguće promeniti činjenicu da je reprezentacija SAD, sastavljena od amatera, na Svetskom prvenstvu u Brazilu 1950. godine napravila veliko iznenađenje i pobedila profesionalce u reprezentaciji Engleske sa 1:0. Puka rekonstrukcija fudbalskih utakmica odigranih u daljoj prošlosti nije u filmsko-tehničkom smislu nemoguća, ali je malo verovatno da bi takav film imao gledanost i zaradu, dok utakmice iz bliže prošlosti imaju video zapis, koji može da gleda svako koga određena „istorijska“ utakmica zanima.

Takođe, filmska priča o izmišljenim utakmicama, poput filмова *Dva poluvremena u paklu* (*Két félidő a pokolban*, Zoltán Fábri, 1961) ili *Bekstvo u pobeđu* (poglavlje 4), prvim prikazivanjem u bioskopu ili na televiziji gubi neizvesnost rezultata, koji se može saznati medijskim prikazima filma ili usmenim putem. Čak i kada se radi o izmišljenoj utakmici, čiji je rezultat, samim tim, nepoznat, kao u filmu *Drug predsednik – centarfor* (poglavlje 1), u bioskopu nema navijača i navijanja<sup>3</sup>.

Ulazak filma na fudbalski stadion mora dinamiku i dramatiku potražiti u nečem drugom, a ne u samom fudbalu. Slučajno ili ne, u ovaj disharmonični odnos filma i fudbala ušli su politika i rat, dajući treću dimenziju i svrstavajući ove radove i u antropologiju politike. Pomenuti ulazak politike u film o fudbalu je dinamizirao i učinio filmove neizvesnim i napetim, taman koliko treba da budu.

U prva četiri odeljka ove knjige antropologija fudbala, antropologija filma i antropologija politike čine stranice nejednakostraničnog trougla koje su u svakom delu različite. Već naredni odeljak o filmu *Joyeux Noel* (poglavlje 5) predstavlja

- 2 Ovaj film, za sada, nije analiziran, mada se nalazi u autorovoj agendi. To isto važi i za film *Golmanov strah od jedanaesterca* (*Die Angst des Torwarts beim Elfmeter*, Wenders, 1972).
- 3 U davnim bioskopskim danima prikazivanja tog filma, koje autor pamti, u bioskopskim salama se ipak događalo navijanje. U vestern filmovima prikazivanim u Beogradu oko 1960. godine je često dramski rasplet uključivao pojavu američke vojske, tačnije konjice, koja u poslednjem trenutku spasava nekoga iz indijanskog okruženja. Ta scena je bila praćena uzvicima odobravanja i podrške, kao i aplauzom.

---

tematski prelaz ka drugom delu knjige, u kome iz trougla prvo nestaje film i kroz dva slučaja razmatra veza fudbala i politike, da bi se potom vratio film ali izostavio fudbal i u poslednja dva poglavlja analiza usmerila na dva filma sa dominantnom političkom sadržinom.



## *DRUG PRETSEDNIK – CENTARFOR (1960)*

### **1. O gledanju i čitanju igranog filma**

Gledanje igranog filma je ostvarenje svrhe njegovog nastanka. Ali, to se može reći i za „čitanja”. Čitanja filma mogu biti različita u zavisnosti od položaja, znanja i ideja, motiva i namera čitaoca filma. U ovom radu se govori o antropološkom čitanju ili, možda šire rečeno, o čitanju filma iz ugla društvenih i humanističkih nauka. Rasprava o tome da li je neko određeno čitanje, tj. analiza filma antropološka, sociološka, društvenoi-storijska, teorijskofilmska ili neka ina jeste gubljenje intelektualne energije koja se može usredsrediti na analizu samog filma i otkrivanje njegovih više ili manje skrivenih značenja. Profesionalna edukacija ne daje dovoljno osnova za razlikovanje analitičkih postupaka različitih „nauka” kada se radi o analizi filma. Istorija, antropologija ili sociologija se sigurno prepoznaju u autoimenovanju tih analiza, a to bi bilo mnogo teže kada bi se tekstovi čitali sa izostavljenom profesionalnom ambalažom u koju su spakovani.<sup>4</sup>

### **2. Etnografija filma**

Analiza jednog igranog filma može započeti etnografijom tog filma. Ta etnografija ima tri značajna sastavna dela – produkciju, film i recepciju. Puna etnografija bi obuhvatila sva tri

---

4 Bez eksplicitnog obaveštenja o cehovskoj pripadnosti teško bi se razaznala disciplinarnost analiza u radovima V. Ilić, N. Zvijer, R. Vučetić, A. Banić Grubišić (Ilić 2013; Ilić 2014a; Ilić 2014b; Zvijer 2011; Вучетич 2010; Banić Grubišić 2012; Banić Grubišić 2015).

dela opisa jednog filma. Za analizu značenja nekog filma potrebno je što je moguće veće poznavanje etnografije filma, mada vrlo retko ili gotovo nikad u analizi značenja nekog igranog filma neće biti upotrebljena celokupna etnografija filma.

Sve podatke o produkciji filma i onima koji su u toj produkciji učestvovali smatraćemo metapodacima, a njihovu celinu metaetnografijom filma. To su podaci koji se odnose na proizvođače filma, od producenatske kuće i finansijera do svih imena koja se nalaze na početnoj i odjavnoj špici filma, kao i sve druge okolnosti od značaja za produkciju filma. Svakako da svi ti podaci nemaju jednaku važnost u analizi konkretnog filma, ali u pojedinim slučajevima neki od tih podataka može imati važno značenje u toku analize značenja filma.

Središnji deo etnografije igranog filma je opis dijegeze ili dijegetičkog univerzuma. Pojam dijegeze francuskog estetičara Etjena Surioa precizno su definisali Žak Omon i Dušan Stojanović. Omon dijegetički univerzum određuje kao „...niz radnji, njihov pretpostavljeni okvir (geografski, istorijski ili društveni), tako i osećajni i motivacioni ambijent u kojima se te radnje javljaju.” (Omon 2006, 104). Slično tome, Dušan Stojanović dijegezu određuje kao „...tok događaja na ekranu, ali i društvene, psihološke ili moralne okolnosti kojima je taj tok uslovljen ili koje on uslovljava; (...) istorijski okvir radnje, i karakteri i zaplet, i ikonografija prikazanog sveta i prostorno-vremenska dimenzija zbivanja...” (Daković 2006, 296). Polazeći od ovih određenja dijegeze, odnosno dijegetičkog univerzuma, formirana je etnografija filma, tačnije etnografija dijegetičkog univerzuma filma.<sup>5</sup>

Pod recepcijom filma podrazumeva se celokupan prijem koji film ima u društvu. U nekim slučajevima recepcija započinje pre javnog prikazivanja filma – cenzura, bunkerisanje filmova u totalitarnim režimima ili samo orkestrirana negativna kritika i politička diskvalifikacija posle cenzorskih zatvorenih projekcija

---

5 U izgradnju metodološkog postupka analize partizanskog ratnog spektakla N. Zvijer je utkao i pojam dijegeze, mada ga nije izdvojeno koristio (Zvijer 2011, 12–13).

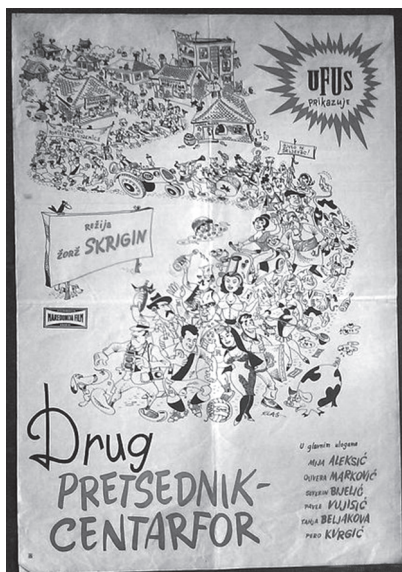
bez administrativne zabrane. Zatim, recepciju čini javna filmska kritika, koja je u ranijim vremenima bila vezana za profesionalne filmske kritičare i objavljene kritike u medijima, dok je danas široko raspostranjena i demokratizovana zahvaljući modernim informativnim tehnologijama. Takođe, recepciju čini i publika<sup>6</sup> u bioskopskim salama, koja u najvećoj meri deluje svojim kvantitetom, da bi na kraju recepciju okončao prijem i etabliranje filma u društvenoj, kulturnoj i jezičkoj sferi.<sup>7</sup>

### 3. Metaetnografija

Krajem 50-ih godina 20. veka producentske kuće su bile republički konstituisane, pa je velika većina filmova bila u proizvodnji *Avala filma* iz Beograda, *Jadran filma* iz Zagreba, *Bosna filma* iz Sarajeva, *Triglav filma* iz Ljubljane, *Lovćen filma* sa Cetinja i *Vardar filma* iz Skoplja. Osim tih „republičkih” producentskih kuća, kao producenti se još javljaju *Zora* iz Zagreba (1953–1965), koja je proizvela samo nekoliko igranih filmova, i preduzeće UFUS (Udruženje filmskih umetnika Srbije), koje je od 1952. do 1962. snimilo više dokumentarnih i 10-ak igranih filmova. Među tih 10-ak filmova, u produkciji UFUS-a je i film *Drug predsednik – centarfor* iz 1960. godine.

Plakat filma je izradio poznati karikaturista Aleksandar Karakušević Klas i na njemu je prikazana povorka prilikom centalnog događaja u samom filmu – proslave godišnjice zemljoradničke zadruge. Na plakatu su skoro svi važniji likovi iz filma.

- 
- 6    Recepcija u slučaju filma *Drug predsednik – centarfor* nema većeg značaja za dalju analizu. Publika je film dobro primila kada je reč o broju posetilaca, jer je za dva dana samo u Beogradu film videlo 30.000 gledalaca, dok je kritika imala primedbe o tome da se radi o „jeftinoj i površnoj komičnosti”, ali i naglašavala potrebu za „lakim humorom” (Велисављевић 2010, 184). Prema sećanjima autora ovog teksta, besmislena rečenica koju više puta izgovara jedan od likova u filmu („Cica Mica i pijan batica”) neko vreme bila je deo žargona.
- 7    Primer jezičke recepcije nekog filma predstavlja masovno ugrađivanje pojedinih replika iz filma u svakodnevnu komunikaciju sredine, kao što je npr. slučaj sa filmovima *Ko to tamo peva* (Šijan, 1980) ili *Maratonci trče počasni krug* (Šijan, 1982).



Sl. 1. Plakat za film *Drug predsednik – centarfor*

### 3.1. Režija

Film je režirao Žorž Skrigin (Odesa, 1910 – Beograd, 1997), majstor umetničke fotografije, ratni fotograf, filmski dokumentarista, snimatelj i reditelj. Skrigin, potomak ruskih emigranata, živeo je pre Drugog svetskog rata u Zagrebu, gde je, po završetku baletske škole, radio u Hrvatskom narodnom kazalištu i istovremeno se bavio umetničkom fotografijom. Izlagao je fotografije na izložbama širom sveta. Tokom rata učestvovao je u formiranju Narodnog pozorišta pri Titovom Vrhovnom štabu, a na preko 500 ratnih fotografija ovekovečio je niz likova i događaja, stvorivši i dokumentarna i umetnička dela. Izdao je foto-monografiju *Rat i pozornica* (1968). U Beograd je došao 1944. godine i postao direktor i koreograf Baleta Narodnog pozorišta. Bio je snimatelj prvog jugoslovenskog posleratnog filma *Slavica*. Sredinom 50-ih godina počeo je da režira igrane filmove. Režirao je filmove različitih žanrova, od ratnih (partizanskih) drama do komedija, kao što su *Gospođa ministarka* (1958), *Drug predsednik – centarfor* (1960) i *Velika turneja*

(1961), i ratna komedija *Mačak pod šlemom* (1962). Dobitnik je nagrade AVNOJ-a za životno delo.<sup>8</sup>

Skriginov režijski postupak u filmu *Drug predsednik – centarfor* je sasvim realističan. U celom filmu postoji samo jedan izuzetak, gde je režiser odstupio od realističnog prikaza događaja. U trenutku kada tumači svoje umetničko viđenje proleća slikar, objašnjavajući upravniku zadruga i još trojici zaposlenih, kaže:

„Ovo oko na kolenu je tvoje, moje, njegovo, naše, muško oko, koje u ovo doba godine traži primamljive objekte, a to su obnažena ženska kolena.”

U momentu kada izgovara „tvoje” (muško oko), slikar se okreće kameri i upire prst u nju (gledaoca), da bi potom uperio prst u sebe, pa u jednog od prisutnih i, na kraju, u sve prisutne. Ovaj režijski postupak odudara od celine realističnog pripovedanja događaja. Teško je objasniti uzroke ovog odstupanja, ali ono bitno ne utiče na celinu pripovednog postupka u filmu.

Sve drugo je rađeno u realističnom maniru, sa nastojanjem da svi detalji filma budu prikazani na prepoznatljiv i veran način. Na sličan način Skriginov režijski postupak ocenjuje i Petar Volk, smatrajući Skriginove filmove i, posebno, savremene komedije *Drug predsednik – centarfor* i *Velika turneja* solidnim transkripcijama, koje se uglavnom kreću u konvencionalnim okvirima standardne humorističke literature<sup>9</sup> (Volk 1986). Takav režijski postupak transkripcije scenarija u pokretnu sliku analizu značenja filma usmerava ka scenaristi i scenariju.<sup>10</sup>

8 U kratkim biografijama Žorža Skrigina koje se pojavljuju na internetu navodi se da je dobitnik nagrade *Zlatna arena* na Festivalu igranog filma u Puli. Uvid u spisak nagrađenih režisera ne daje za pravo toj tvrdnji. Jedino se Skriginov film *Mačak pod šlemom* iz 1962. javlja na listi dobitnika, ali za muziku, koju je komponovao Dušan Radić (1929–2010).

9 Jasno je da Volk pod „konvencionalnim okvirima naše standardne humorističke literature” misli na Mihaila Habula koji potpisuje oba scenarija Skriginovih savremenih komedija.

10 Stoga preuveličano deluje Velisavljevićevo pripisivanje Skriginu „ideološke poente” filma uz potpuno izostavljanje uloge scenarija i scenariste (Велисављевић 2010, 185).

### 3.2. Scenario

Scenario za film *Drug predsednik – centarfor* napisali su Mihailo Habul i Branislav Aćimović<sup>11</sup>. Saradnja Habula i Žorža Skrigina se ne ograničava samo na ovaj film, jer je Habul napisao scenario za još jedan Skriginov film – *Velika turneja*.<sup>12</sup> Mihailo Habul (1928–1963) bio je poznati novinar i humorista dnevnog lista *Politika*, autor velikog broja humoreski u redovnoj nedeljnoj rubici *Beogradska nedelja*.

Na javnom konkursu lista *Politika* 1952. godine za lokalnu beogradsku hroniku, između 60 kandidata primljeno je 7 mladih ljudi, budućih novinara, među kojima i Mihailo Habul (Marović 1997). Iz lokalne beogradske hronike Habul je, po odlasku Vase Popovića, preuzeo pisanje *Beogradske nedelje*. Od tada piše humoreske u kojima oslikava svakodnevicu Beograđana i u kojima je „spretno i na savremen način spajao Nušićev humor i Domanovićevu satiru”.<sup>13</sup>

Njegove humoreske su ilustrovali poznati ilustratori i karikaturisti, kao Aleksandar Karakušević Klas, Ferdinand Feri Pavlović, Dimitrije Miki Živadinović, Ivo Kušanić i drugi. Izbor Habulovih humoreski objavljen je u godini njegove smrti u biblioteci *Izabrani novinarski radovi*, koju je pokrenulo Novinsko-izdavačko preduzeće *Sedma sila*. U kratkom predgovoru Vlada Bulatović Vib ga karakteriše kao vrsnog hroničara Beograda (Bulatović Vib 1963, 4), mada je Habul, čak i u humoreskama koje sadrži ovaj izbor, imao izvanredna zapažanja i o Rovinju, Svetom Stefanu, Opatiji, Splitu, čardi kod Osijeka, Minhenu, Amsterdamu... (Habul 1963). Habul je takođe bio autor teksta za nekoliko partizanskih stripova, kao što su *Nesalomljivi crtača* Ivica Koljanina i *Majstorije druga Srečka*, strip po partizanskim anegdotama, koji je crtao Ivo Kušanić (Zupan s.a.).

U *Rečniku književnih pojmova* (Živković 1986 s.v. humoreska) humoreska se definiše kao: „Vrsta novele ili kratke priče koja se odlikuje vedrinom humora, veselošću i jednostavnošću

11 O koscenaristi filma Branislavu Aćimoviću nisam uspeo ništa da saznam.

12 <http://www.imdb.com/title/tt0180279/> (pristupljeno 3.9.2015.)

13 Marović, Miodrag. (1997) „Politika” i politika, *Republika*. 9 (177–178) [http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/97/177/177\\_26.HTM](http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/97/177/177_26.HTM) (pristupljeno 5.9.2015.)

obrade. Za razliku od satire, koja podrazumeva šibanje poroka i oštrinu stava prema njima, i groteske, koja karikaturalno i s tamnim humornim podcrtavanjem izobličuje obrađene pojave, humoreska uvek zadržava zabavan ton i predstavlja svoju sadržinu u optimističkom, šaljivom svetlu. (...) U novije vreme humoreska postaje izrazito žurnalistička forma, vrsta feljtona ili novinske priče...” Slično humoresku definiše i *Hrvatska enciklopedija* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, s tim što podvlači odsustvo namere društvene kritike (*Hrvatska enciklopedija* s.v. humoreska).

Kao majstor humoreske Mihailo Habul je taj žanr pokušao da proširi i na film. Stoga se pre samog naslova filma na špici javlja i žanrovska odredba – filmska humoreska. Ovaj nagoveštaj izgradnje specifičnog filmskog žanra nije uspeo, jer je teorija filma imala već ustaljeni žanr „filmska komedija”, sa podžanrovima, ali u sadejstvu sa žanrovskim određenjem humoreske u književnosti i žurnalistici ukazuje na vedrinu humora prisutnu i u filmu *Drug predsednik – centarfor*. Međutim, Habulove humoreske, kao i humoreske drugog humorističara lista *Politika* tog doba, Žike Živulovića Serafima (1925–2001), imale su naglašeniji satirički karakter nego što bi trebalo da imaju prema strogom žanrovskom određenju. Vreme u kome bi satiričar bio lako proglašen za državnog neprijatelja dovelo je do procvata humoreske, ali i do njene nešto oštrije satirične note. Prelazeći povremeno od ismevanja karaktera i na ismevanje pojava u društvu, koje je sebi postavilo veoma ozbiljan zadatak izgradnje novog i „najboljeg društva” u istoriji i koje, stoga, nije trpelo kritiku, satirizacija humoreske je predstavljala pokušaj da kritička oštrica bude uperena i na društvene pojave, ali veselo i zabavno, koliko da ne uzbudi dežurne ideološke policajce.

### 3.3. Muzika

Muziku za film potpisao je poznati kompozitor tog doba Bojan Adamič. On važi za značajnog autora zabavne i filmske muzike. Decenijama je komponovao pesme za festivale zabavne muzike, na kojima je često i dirigovao. Adamičevo učestvovanje u komunističkim vojnim formacijama, bio je zamenik načelnika za propagandu NOV Slovenije (Raković 2011, 125), davalo mu

je kredibilitet da formira Plesni orkestar Radio Ljubljane, mada je prilikom gostovanja orkestra u Beogradu zbog sviranja džeza bio izložen ideološkim pritiscima i naređeno mu je da promeni repertoar. Skoro deceniju posle raskida sa Informbiroom javili su se stavovi o potrebi stvaranja i negovanja domaće zabavne muzike, za šta je ugled bio upravo Bojan Adamič (Raković 2011, 136). Kao muzički autoritet, Adamič se na prvim muzičkim festivalima javio i kao autor i kao kritičar, zalažući se za brže ritmove i stoga je glavna numera *Neko voli sunce, neko voli zvezde* u filmu *Drug predsednik – centarfor* napisana u bržem ritmu. Pesmu u filmu izvodi pevačica Lolita, koju glumi glumica Sonja Hlebš, ali nije jasno da li je u pitanju plejbek, odnosno da li je glas pozajmila neka pevačica tog doba.

### 3.4. *Kostim i scenografija*

Kostimografiju u filmu potpisuje Anđelka Slijepčević (1931–2010), kasnije profesor kostima na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Anđelka Slijepčević je diplomirala na Akademiji za primenjenu umetnost u Beogradu. Potom je provela tri godine u Parizu i po povratku se zaposlila u *Beogradskom dramskom pozorištu* kao scenograf. Osniva Centar za savremeno odevanje i Katedru za savremeno odevanje na Akademiji. Radila je kostime za više baletskih i pozorišnih predstava, kao i za brojne filmove (Slijepčević-Ljesov 2013).

Scenografiju za film radio je slikar, pozorišni i filmski scenograf Miomir Denić (1913–1996). Denić je kao sasvim mlad počeo da slika i učestvuje na izložbama Udruženja likovnih umetnika. Slikarstvo je učio u ateljeu Jovana Bijelića, a krajem 1936. godine pridružio se grupi *Nezavisni*, u kojoj su bili slikari, vajari i scenografi, kao slikar i vajar Stevan Bodnarov, slikarka Vera Čohadžić, slikar i umetnički kritičar i istoričar Pavle Vasić, scenograf Stanislav Beložanski, slikar i scenograf Milenko Šerban i dr. (Belić 1986, 8)<sup>14</sup> Govoreći o radu na scenografiji filma *Drug predsednik – centarfor*, sam Denić pominje da je film sni-

14 O Denićevom radu na filmu i filmskoj scenografiji, osim njegovih biografskih beleški u knjizi *Moji filmski poslovi*, treba videti i detaljan pogovor knjizi Vlastimira Gavrika (Gavrik 1986).

man u Sopotu i da je planirano kompletno rekonstruisanje trga, ali je, ipak, samo uređen za snimanje. „Podigli smo spomenik srpskom vojniku, a jednu mehanu, koja je odgovarala potreba-ma filma, sasvim smo pretumbali” (Denić 1986, 83). Najveći po-sao, u građevinskom smislu, bila je izgradnja fudbalskog terena, jer ga u Sopotu nije bilo. Teren je rađen u celini, tako da je više decenija služio za fudbalske utakmice (Denić 1986, 84).

#### 4. Etnografija dijegeze ili dijegetički univezum

Najkraći opis sadržaja filma koji se javlja svuda, od inter-net sajta IMDb (Internet Movie Database) do Wikipedije ili bilo koje najave za prikazivanje tog filma na nekom televizijskom programu, svodi se na sledeće: Kroz nekoliko isprepletanih priča film prati proslavu sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge u malom šumadijskom mestu gde se nove ideje teško prihvataju, aktivnost sveštenika koji želi da restaurira ikonostas i lokalne intrige fotografa u gradiću u kome stanovnici žele da postanu fudbalski šampioni.

Ovaj više puta ponovljeni šturi opis, koji se javlja u punoj ili čak redukovanoj formi, u najkraćoj oceni je polutačan i na-stao je iz nerazumevanja samog filma, plasiranja takvog opisa na IMDb i potom nekritičkog preuzimanja, jer nema ni govo-ra o „šampionskim ambicijama” lokalnog fudbalskog tima, već samo o utakmici koja odlučuje o prelasku u viši rang takmiče-nja. Bez obzira na tu grešku, opis prema kome se u filmu radi o više isprepletanih priča jeste tačan, kao i da je jedna od okosnica proslava godišnjice seljačke radne zadruge. Ipak, tok priče koji se odnosi na sveštenika i njegovo nastojanje da obnovi ikono-stas crkve nema mnogo veze sa proslavom zadruge i samo se dodiruje u liku akademskog slikara koji se prihvatio izrade iko-nostasa, a u gradić je stigao na poziv mlađeg kolege koji je sa seljačkom zadrugom pregovarao oko preuređenja štale u salu. Stoga, taj deo filma nema narativnu vezu sa proslavom. Takođe, i čitav koloplet ljubavnih odnosa i zabuna sa mnogo elemenata komedije situacije, nema veze sa proslavom, osim što postojeće

ljubavne odnose u gradiću narušavaju slikar i pevačica koji su se u gradiću našli upravo zbog proslave godišnjice zemljoradničke zadruge. Isto tako, i tok priče koji se odnosi na stvaranje kombinata nije u vezi sa proslavom, već samo vremenski koincidira.

Narativna linija koja se odnosi na preuređenja i pripreme za proslavu, kao i na samu proslavu, sastoji se iz pregovaranja oko preuređenja sale zadrugne zgrade i pravljenja izložbe u njoj. Za te poduhvate angažuju se lokalne snage i ljudi sa strane. Naime, za samu izložbu, koja se sastoji od fotografija direktora zadruge i članova upravnog odbora, zatim svih zgrada u kojima zadruga deluje (mlin, tovilistište), kao i porteta svinje uvezene iz Engleske i kolektivne slike domaćih svinja, zadužen je lokalni fotograf Marisav (Mija Aleksić). Preuređenje štale u salu u kojoj će se održati izložba je posao za koji je zadruga angažovala slikara Nenada iz Beograda (Pero Kvirgić).

Dolazak slikara Nenada, donžuanskih manira, pravi pravu pometnju u ljubavnim odnosima i udvaranjima koja se odvijaju u varošici. Ta situacija se usložnjava i komplikuje kada u gradić stigne i lepa pevačica Lolita koja pokazuje interesovanje sa predsednika opštine Mirka (Severin Bijelić). Ovaj nivo filma ima prevashodno humoristički i zabavni efekat. Može se reći da je to sa stanovišta osnovne funkcije filmske komedije i jedan od dva glavna komična narativna toka.

Drugi glavni narativni tok komičnog vezan je za fudbalsku utakmicu koja odlučuje da li će se FK *Šumadija* iz Trobara kvalifikovati u viši rang fudbalskog takmičenja. Utakmica se igra na samom početku sedmodnevne proslave sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge. Bolest dva fudbalera (zabranjeno im je da piju rakiju pre utakmice, pa su pili kabezu i završili u bolnici) predstavlja povod za zaplet u kome svi vrše pritisak na predsednika Mirka da igra centarfora. Posle dugog ubeđivanja, predsednik Mirko prihvata da igra i na samoj utakmici postiže značajne golove. U komičnom raspletu same utakmice, protivnička ekipa postiže odlučujući gol tako što se igrač ukotrlja u gol, a lopta jedva pređe gol liniju. Meštani odlučuju da ulože žalbu i pošalju predsednika u Beograd. On se vraća sa radosnom veću da je utakmica poništena i da će biti odigrana nova. I ova linija priče

nije direktno vezana sa ostalim tokovima, osim što se utakmica odigrava za vreme sedmodnevne proslave sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge.

Još jedan narativni tok je prisutan tokom celog filma i odnosi se na formiranje kombinata za proizvodnju opanaka. Podsticaj za industrijsku proizvodnju opanaka je velika potražnja i izvoz opanaka zanatske proizvodnje. Odluka o proširenju delatnosti zemljoradničke zadruge i uključivanju opančara zanatlija u industrijsku proizvodnju donosi se na sastanku opančara i predstavnika zadruge, ali na inicijativu predsednika opštine. Odluku mora da verifikuje „Savet za privredu” i predsednik opštine zbog toga odlazi u Beograd, odakle se vraća sa pozitivnom odlukom o formiranju industrije opanaka u Trobarima.

Poslednji narativni tok, takođe prisutan većim delom filma, opisuje nastojanje lokalnog sveštenika da oslika ikonostas crkve. Oslikavanje ikonostasa teče kroz angažovanje akademskog slikara, uz stalno mešanje mlađeg slikara oko izbora modela za slikanje Bogorodice, što dovodi do konflikta dve kandidatkinje za tu ulogu, udovice Gine (Olivera Marković) i pevačice Lolite, koji se završava tako da, na kraju, akademskom slikaru za ikonu Bogorodice pozira sveštenikova žena. Može se reći da je i ovaj narativni tok delom u funkciji komedije, ali portretisanje sveštenika i njegovo delanje ne može biti ideološki neutralno u uslovima oficijelne ateističke ideologije. Stoga, i ovaj tok ima značenja koja treba pokazati u analitičkom postupku.

## 5. Značenja filma

### 5.1. Postoji li značenje ljubavnih zapleta?

Već je rečeno da su ljubavni zapleti primarno u funkciji lake zabavne komedije, kakva film *Drug predsednik – centarfor* treba da bude. Ipak, iz odnosa koji uspostavljaju akteri ljubavnih zapleta sagledavaju se i neka implicitna značenja. Naime, oba lika koja dolaze u Trobare unose zabune u odnose koji su uspostavljeni između predsednika opštine i poštanske službenice Olge (Tatjana Beljakova), kao i u domaće nadmetanje dva udvarača udovice Gine. Čaršijska publika, gotovo navijački, po-

smatra traktoristino saletanje i nuđenje vožnje traktorom („E vidi Milovana kako sa Fergusonom obleće oko nje. Potroši svu združnu naftu.”), kao i udvaranje fotografa Marisava koji gleda u Ginu i zabrinuto posmatra traktoristu koji joj se udvara uz komentar opštinskog kurira i glasnogovornika Radiše (Pavle Vujisić): „Nemo’ da ti ispadnu oči,” dok žensko seosko javno mnjenje pomno prati ponašanje udovice Gine. U tu situaciju sa podeljenim ulogama upada slikar Nenad, koji se udvara i poštarki Olgi i udovici Gini i pevačici Loliti. Obećavajući udovici da će joj srediti penziju, a i njoj i Loliti da će pozirati za Bogorodicu, slikar dobija pažnju tih žena, pa čak i poštarke Olge koja je ljuta zato što je zatekla predsednika Mirka kako drži u naručju onesvešćenu udovicu Ginu i potom ga videla u nežnom plesu sa pevačicom Lolitom.

Na kraju ljubavnih zapleta u Trobare stiže i slikareva verenica koja ga iznenađuje dok čeka sastanak sa poštarkom Olgom. Saznavši da verenica dolazi u grad, Olga je šalje na obalu reke gde slikar očekuje novu avanturu. Iznenađenje se okončava tako što ga verenica „utovari” na vespu i odvodi iz Trobara. Iz ovog kratkog opisa ljubavnih zapleta vidi se da postoji diferenciranje „nas” i „njih”, na stanovnike male varoši i došljake iz velikog grada. Došljaci su neobuzdanih ljubavnih ambicija, dok su domaći umereni i „moralni”. Ipak, obećanja ili ljubomora čine domaće prijemčivim za udvaranje stranaca, što pomenutu opoziciju razblažuje. Takođe, i unutar varoši postoji rivalstvo udvarača udovici Gini koje završava pobedom fotografa nad traktoristom, ali taj trougao je predstavljen kao zdravo takmičenje u kome nema prevara i izdaje koju sa sobom donose osobe iz velikog grada.

## 5.2. Stara i nova tradicija

Odnos prema tradiciji javlja se u dva oblika – kao odnos prema „staroj” tradiciji i kao stvaranje „nove” tradicije.

Odnos prema „staroj” tradiciji se ogleda kroz odnos prema liku starog ratnika sa Solunskog fronta koji se pojavljuje u više navrata sa pričom o doživljajima iz Prvog svetskog rata. Uz svoje doživljaje koje priča, stari ratnik opisuje herojski lik oficira Tomića. On svojom pričom upada nepozvan u razgovor i

svima dosađuje. Tako on u kafani prilazi pevačici Loliti i kaže: „E, dete, baš me podseti na devetsto sedamnaestu. Sedimo ti mi tako u rovu, a na pedeset metara od nas bodljikava žica. Sprema se juriš. Sa nama jedna Francuskinja, ama ista ti, samo što joj na grudima jedan veliki crveni krst. Kad odjednom, ete ti ga pukovnik Tomić. Stade, pogleda oko nas i poče...” U tom trenutku jedan od prisutnih se uključuje i dovršava svima dobro poznatu priču starog ratnika Solunca: „Junaci moji, otadžbina vas čeka!” Drugom prilikom, u momentu kada slikar pokušava da poljubi Ginu koja je spremila večeru, ulazi stari Solunac i kaže: „E, hvala ti, Gino, što pozva i mene na večeru. Eto sada mi se dala prilika da ti sve lepo ispričam o pukovniku Tomiću. E, ovo me, pile, baš podseti na devetsto šesnaestu. Sedimo ti mi tako u Solunu ovako s večeri ...” Ili uz muziku koja, iako su se svi razbežali od kiše, i dalje svira *Marš na Drinu* kaže: „E, ova kiša me podseti na devetsto sedamnaestu. Kiša pada, voda do kolena, kad ete ti ga pukovnik Tomić. Ej, kakav je to čovek bio. Visok i prav kao bor.”

Odnos prema toj tradiciji je pre podsmevanje pojedincu zbog neumerene fiksiranosti za tradiciju i neprimerenog evociranja uspomena bez stvarnog povoda, nego negiranje ukupne tradicije Prvog svetskog rata. Ipak, „dosadna tradicija” se ne odnosi na priču nekog partizana iz skorašnjeg ratovanja u Drugom svetskom ratu i to zbog toga jer je takav odnos prema partizanima nezamisliv u vremenu nastanka filma, kao i zato što Šumadija, u kojoj se nalaze Trobare, nije bila poznata po partizanskom ratovanju tokom najvećeg dela rata.<sup>15</sup>

Pomenuto uvršćenje kompozicije Stanislava Biničkog *Marš na Drinu* prilikom nastupa muzičara na proslavi godišnjice zemljoradničke zadruge u lokalnoj kafani takođe pokazuje odnos prema tradiciji Prvog svetskog rata. Iako je pevačica Lolita u najavi rekla da orkestar izvodi „najnovije šlagere sezone i naše lepe narodne pesme”, posle pesme *Neko voli sunce, neko voli zvezde*, odsviranog kola i muzike za igru, orkestar svira *Marš na Drinu*.

15 Filmovi u kojima se rat posmatrao kompleksno i koji nisu bili apologija komunističkog partizanskog pokreta javili su se tek u drugoj polovini 60-ih, kao npr. *Čovek iz hrastove šume* Miće Popovića (1964), *Tri Aleksandra Petrovića* (1965), *Jutro Puriše Đorđevića* (1967), *Pohod Đorđa Kadrijevića* (1968) i *Zaseda Živojina Pavlovića* (1969).

Parovi koji su plesali napuštaju podijum na kome ostaju samo fotograf Marisav i udovica Gina, koji uz *Marš na Drinu* karikaturno igraju tango. Uvršćenje *Marša na Drinu* bez posebnog povoda i čak suprotno programskoj najavi orkestra može značiti poštovanje tradicije Prvog svetskog rata, s obzirom na to da je ta kompozicija, uz još nekoliko pesama, poput pesme *Tamo daleko*, glavni muzički simbol tog rata. Sa druge strane, karikaturni ples dvoje aktera filma govori o transformisanom značenju *Marša na Drinu*, koji se od simbola pretvara u plesnu numeru.

Proslava sedmogodišnjice osnivanja zemljoradničke zadruge predstavlja klasičan primer izmišljanja tradicije. Izmišljanje tradicije, prema poznatom određenju Erika Hobsbauma, obuhvata ritualnu ili simboličku prirodu praksi vođenih prihvatljivim pravilima koje imaju za cilj utvrđivanje vrednosti i normi ponašanja. Hobsbaum naglašava da ponavljanje automatski povezuje te prakse sa prošlošću, sa naglaskom na herojskoj prošlosti (Hobsbawn 2006, 139).

Svi elementi izmišljanja tradicije prisutni su u proslavi sedmogodišnjice osnivanja zemljoradničke zadruge. Rasprava o proslavi između direktora zadruge i fotografa Marisava pokazuje nameru organizatora proslave. Pozvan da napravi fotografije za izložbu povodom godišnjice zadruge, Marisav postavlja pitanje: „Šta vam bi da slavite sedmogodišnjicu?” Na to pitanje mu odgovara službenik zadruge: „Šta ti to smeta? Sve zadruge i preduzeća slave po nešto, a mi proslavimo samo osnivanje, prvu i drugu godišnjicu, pa stadosmo.” A direktor zadruge ljutito dodaje: „Nemoj ti da vodiš privrednu politiku: da li mi treba da slavimo ili ne.” Ove replike pokazuju da su proslave godišnjica osnivanja privrednih preduzeća nešto sasvim uobičajeno i da je izostanak takve proslave zadruge u Trobarama tokom više godina propust koji se ispravlja proslavom sedmogodišnjice. Veza sa prošlošću se uspostavlja pozivanjem na dan osnivanja novog preduzeća, a ritualne i simboličke radnje obuhvataju izložbu fotografija i gostovanje orkestra koji će svirati u glavnoj kafani. Fudbalska utakmica se slučajno našla u nedelji proslave, ali je inkorporirana u njen program. Inicijatori proslave nemaju svest o potrebi izmišljanja tradicije simboličkim sredstvima, osim izložbe slika upravnika i funkcionera zadruge, kao i podsećanja

na važan događaj iz prošlosti zadruge, nabavku rasne svinje iz Engleske i, implicitno, na uvođenje hibridnog kukuruza koji je omogućio veće prinose.

Izmišljanje tradicije je naročito prisutno u novim državama (Kuljić s.a.) i novim političkim sistemima (Hobsbom 2011, 383–448). Novi socijalistički sistem je izgrađivao svoju tradiciju mitologizacijom komunističke partije kroz istoriju KPJ, mitologizacijom pratizanskog rata, enormnim kultom Josipa Broza – šef države, partije i vojske, trostruki narodni heroj čiji rođendan je „dan mladosti”, „najveći sin naroda i narodnosti” itd. (Николић 2006; Nikolić 2011), kroz školstvo, državne praznike, oficijelnu istoriju ili filmove (Zvijer 2011). Sva ta „velika mitologija” nije doticala realni život i lokalne sredine i zbog toga su spontano nastali razni oblici izmišljanja tradicije, kao što su obeležavanje lokalnih datuma iz Drugog svetskog rata, poput „partizanske slave” (Kovačević 2001, 25–35) i proslave dana osnivanja socijalističkih preduzeća i ustanova. Takvim oblicima izmišljanja tradicije pripada i proslava sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge u Trobarama.

### 5.3. *Elementi modernizacije srpskog društva*

Modernizacija u srpskom društvu prikazana je u filmu na više mesta i odnosi se na više različitih pojava. Svakako najvažnija modernizacijska namera je pokušaj stvaranja industrije u varoši. Povezivanje više privatnih zanatlija u fabriku koja će biti deo kombinata bio je socijalistički ideal 50-ih godina, kako zbog industrijalizacije, tako i zbog pretvaranja preostalog privatnog sektora u državni. Zato i predsednik opštine tu ideju („Mi imamo nameru da od naše zadruge napravimo kombinat.”) saopštava sa zanosom. Iako je baza na kojoj se zasniva ideja o industriji opanka konfuzna u delu gde se privatni opančari „ubijaju od posla” i već „izvoze” svoju robu, kao i na oksimoronskoj ideji o modernoj sandali-opanku, ona odražava dominantnu težnju ka industrijalizaciji i modernizaciji, koje vode u blagostanje. Likovi u filmu već pri pomenu formiranja kombinata raspravljaju o tome šta će uraditi sa parama koje od kombinata pripadnu opštini, sporeći se da li to treba da bude asfaltiranje druge strane glavne ulice

ili ograda oko fudbalskog stadiona. Može se pretpostaviti da je postavljanje „moderne sandale-opanka” u odlučujuću polugu modernizacije varoši, kao i „veliki izvoz” postojeće zanatske proizvodnje, ironija upućena upravo bespogovornom obožavanju i sprovođenju industrijalizacije 50-ih godina, pri čemu je „izvoz opanaka” već po sebi komičan. Takođe, ironija (satira) je uporena i protiv voluntarizma u procesu industrijalizacije, u čemu se može prepoznati konflikt planske industrijalizacije karakterističan za prvu petoljetku (1947–1951), sa novim sistemom razvoja i industrijalizacije gde je daleko veća inicijativa na organima lokalne samouprave. Drugi princip privrednog planiranja se sagledava u izjavi jednog od činovnika zadruge, pametara Đoleta (Ljubomir Didić), koji na sumnju iznesenu u stavu: „Ama ‘oće li savet za privredu da odobri otvaranje te fabrike?”, odgovara: „Važno je, drugovi, da mi počnemo, a posle ‘oće-neće, mora da odobri. Tako su ljudi sazidali i veće fabrike”. Ironija scenariste prema ovom transparentnom voluntarizmu je istovremeno i ironija prema ideji da bilo kakva industrijalizacija neminovno vodi progresu. Vreme nastanka filma još uvek nije vreme u kome su promašene investicije, podignuti krediti koje nema ko da vraća i fabrike koje ostvaruju gubitke opteretile ekonomiju zemlje do te mere da je politički vrh morao da proglasi „privrednu reformu”, ali se u blago satiričnoj ironiji kritikuje deformacija postojećeg dvostepenog sistema investicionih odluka u kojoj državni organ po sistemu „hoće-neće-mora” samo verifikuje fabriku ili kombinat koji je lokalna samouprava već napravila.

Elementi modernizacije ogledaju se u pojavljivaju prevoznih sredstava koja zamenjuju ranije zaprege. U filmu se pojavljuje autobus koji saobraća na redovnoj liniji Beograd-Trobare. Autobus je savremen i njegov dizajn je iz prethodne decenije. Svaki dolazak autobusa u Trobare praćen je primedbama o kašnjenju i to čak „manje od sata”. Drugo prevozno sredstvo je traktor, čije je posedovanje, u vreme koje film opisuje, bilo ograničeno isključivo na zemljoradničke zadruge i kombinat, a samostalni seljak nije mogao da ga kupi. Traktor koji se pojavljuje u filmu žargonski se zove Ferguson, po originalu na osnovu koga je fabrika IMT licencno proizvodila traktor od 1955.

godine. S obzirom na to da je imao povlašćeni položaj u selu ili maloj varoši, traktorista je bilo zanimanje od ugleda, što lik u filmu, Milovan, pokušava da iskoristi u udvaranju udovici Gini. Uz pominjanje uvećanog roda pšenice i „hibridnog” kukuruza, pojavljivanje traktora je odraz modernizacije poljoprivredne proizvodnje u zemljoradničkim zadrugama koja treba da najočiglednije pokaže prednost socijalističkog vlasništva nad zemljom u odnosu na privatno. Pojavljivanje slikareve verenice u varoši u koju je stigla vespom izaziva pažnju meštana, ali vespa, ma koliko bila simbol urbane veze sa svetom, nije posebno apostrofirana. Pojavljivanju vespe u jednom drugom filmu iste godine (*Ljubav i moda*) pripisuje se prelomnički karakter u otvaranju ka svetu potrošnje i zabave, dok je pojavljivanje vespe u filmu *Drug predsednik – centarfor* daleko manje primećeno. Ipak, u oba filma vespa govori o modernizaciji, i to onoj koja, kao i sama uvozna italijanska vespa, nije socijalističke provenijencije.

Modernizacija u smislu želje sa novim, modernim tehničkim sredstvima nije zaobišla ni crkvu, pa tako trobarski sveštenik želi da ima magnetofon: „E, kakve ja ideje imam! Samo da je para, bilo bi duplo više sveta u crkvi nego sada. Da imam jedan magnetofon, pa da pustim ovde hor Saborne crkve, ala bi onda svet navalio!” Ovakav prikaz sveštenika odudara od zvanične ideologije, koja je crkvu smatrala privremenim zaostatkom iz bivših vremena, odričući joj bilo kakvu mogućnost ulaska u moderno društvo.

Odevanje koje je prisutno u filmu odslikava transformaciju i modernizaciju srpske varoši započete još pre Drugog svetskog rata i nastavljene u supregnutoj formi u doba socijalizma. Likovi koji imaju viši socijalni položaj su u gradskom odelu – predsednik opštine, upravnik zadruga, nekoliko činovnika. Najstariji seljaci su u narodnoj nošnji, a nešto mlađi nose mešavinu nošnje i građanskog odela. Posebno je značajno fiksiranje tih trenutaka transformacije koji se ogledaju u odeći koju nosi opštinski kurir i glasnogovornik Radiša, a koja se sastoji iz građanske košulje i sakoa, sa pantalonama na brič, šajkačom i opancima. Takođe, i fotograf Marisav ima opanke i pantalone na brič, uz košulju, sako i šešir, ali je „za izlazak” u kafanu sa muzikom za ples obukao građanske pantalone, cipele i stavio kravatu. U skici

scenografa Anđelke Slijepčević i Radiša je nosio kravatu (Slijepčević-Ljesov 2013, 204), ali je u realizaciji na filmu nema. Ženski likovi su u modernim haljinama i bluzama, izuzev starijih seljanki koje nose nošnju. Ti ženski likovi u modernoj odeći više liče na devojke iz filma *Ljubav i moda* (1960), nego na devojke iz šumadijske varošice tog doba, što podvlači nameru prikazivanja modernizacije u filmu.

#### 5.4. *Socijalizam u srpskoj varoši*

Na utopijske elemente prikaza društvenih odnosa u srpskoj varoši prikazanoj u filmu ukazao je I. Velisavljević u tekstu o filmovima Žorža Skrigina (Велисављевић 2010). Velisavljević ukazuje da se kroz lik predsednika Mirka, koji ima savršen kontakt sa građanima i pristupa im bez arogancije i nametanja autoriteta i svakome izlazi u susret i pokušava da reši probleme, čak i bezuspešno kada za rešenje nema osnova (penzija udovice Gine), pokazuje kako nova komunistička vlast ima kadrove sa ljudskim likom. Kao argumente Velisavljević navodi kako predsednik Mirko dozvoljava da ga svi oslovljavaju sa „ti“, da je običan čovek koji je zaljubljen i ima probleme sa devojkom i, iznad svega, voli da igra fudbal. Sa druge strane, varoš je prikazana „...gotovo kao socijalistička utopija: svi učestvuju u društvenom životu, odluke se donose konsenzusom i dogovorom, seljaci dobrovoljno stupaju u zadrugu jer preduzeće dobro posluje a kapital se pravedno raspoređuje, religija malo koga zaista interesuje ali niko je ne zabranjuje i jedini je problem kako pobediti susedno selo u fudbalu.” (Велисављевић 2010, 185). Iz ovog opisa predsednika i varoši u filmu Velisavljević izvlači zaključak kako u filmu „...postoji i jedan skriven, zaboravljen i neprepoznat socijalizam kakav u naše vreme i te kako vredi otkrivati.” (Велисављевић 2010, 186). Analizirajući ideološka značenja filma možemo delimično prihvatiti Velisavljevićevu analizu. Njegovo čitanje društvenih odnosa u filmu je tačno, kao i njihova utopijska karakterizacija. Tačno je da u filmu nema čupanja brkova seljacima, nasilnog otkupa (*O pokojniku sve najlepše* Petra Antonijevića 1984) i uterivanje u zadrugu, tačno je da nema jahanja popa, niti oduzimanja zanatlijskih lokala, tačno je da predsednik Mirko ne ucenjuje žene čiji su muževi u vojsci i ne mogu da ispune otkup

(*Crveno klasje* Živojina Pavlovića 1970). Ali je tačno i da je slika šumadijske varošice i odnosa komunističke vlasti sa građanima „lakirana” i stoga se postavlja pitanje da li je takav (nepostojeći) socijalizam moguće otkriti.

### 5.5. Umetnost

Za analizu ideološkog sadržaja filma veoma je interesantan detaljno obrađeni odnos slikara i upravnika zadruga i drugih službenika zadruga. Slikari su prikazani kroz dva lika, i to su mlađi slikar Nenad Tomanović i stariji, akademski slikar Svetislav Nestorović. Mlađi slikar je preduzimljiviji i bavi se pronalaženjem poslova, a potom poziva starijeg da zajedno rade. On je došao u Trobare na pregovore sa upravnikom zadruga oko oslikavanja zadružne sale. Ti pregovori, prikazani kao obično cenkanje, otkrivaju preduzetničku osobinu mlađeg slikara:

Slikar Nenad: „Koliko dajete za tu dekoraciju?”

Upravnik zadruga: „Đuture, sto ‘iljada.”

Slikar Nenad: „Koliko? Običan moler bi vam više uzeo. Mi smo priznati umetnici, a ne obična mazala. Nema ništa od toga.”

Upravnik zadruga: „Trebalo je ovamo da dođe onaj vaš prijatelj. S njim bi se sigurno lakše pogodili.”

Slikar Nenad: „Ja se svuda pogađam. On samo radi za moju firmu.”

Upravnik zadruga: „Dobro, koja je vaša poslednja cena?”

Slikar Nenad: „Obzirom na naš kvalitet, vaš renome, na naše i vaše materijalne prilike i porez na umetnost 13%, za manje od 300.000 ne isplati se da uzimam četku u ruke.”

Upravnik zadruga: „Mi nismo tako zamislili.”

Slikar Nenad: „E, pa kad niste tako zamislili, ti, upravniče, pozovi blagajnika da mi isplati putne troškove, pa da se vratim.”

Upravnik zadruga: „Čekaj, momče. ‘Ajd’ kaži poslednju cenu.”

Slikar Nenad: „Poslednja cena 250.000 i da znate da to radim samo što ste mi simpatici.”

Upravnik zadruga: „A, dobro, pristajem. U redu.”

Osim odnosa koji se tiču pronalaza i pogađanja posla, dva slikara se razlikuju i u akademskom statusu, što se vidi iz upoznavanja njih dvojice sa sveštenikom koji traži slikara za ikonostas:

Sveštenik: „Ja sam Radoje Jović, sveštenik ovdašnji.”

Slikar Svetislav: „Drago mi je. Svetislav Nestorović, akademski slikar iz Beograda.”

Slikar Nenad: „Neša Tomanović. Ostale generalije iste.”

Sveštenik: „I vi ste završili slikarsku akademiju?”

Slikar Nenad: „Ama, formalno još ne, mada to ne menja stvar. Glavno da sam originalan i da imam svoj stil.”

Ovakvo predstavljanje mlađeg slikara već nagoveštava negativan stav prema njemu, jer ga prikazuje više kao preduzetnika, nego kao umetnika i, potom, kao nekog ko nema formalne kvalifikacije, ali i kao nekoga „ko ima svoj stil”, tj. ne priznaje autoritete u umetnosti i teži nepopularnim, „modernističkim”, „hermetičnim” inovacijama. Glavni zaplet u vezi sa slikarstvom, koje treba da bude pretočeno na zidove sale zemljoradničke zadruge, nastupa kada slikar Nenad predstavlja svoja rešenja upravniku zadruge i okupljenim činovnicima.<sup>16</sup>

Slikar Nenad: „Posle dve neprospavane noći, posle dugog stvaralačkog preživljavanja, našao sam najidealnije rešenje. Vama je poznato da ova sala (lulom pokazuje i broji zidove) ima četiri zida. Takođe vam je poznato da godina ima četiri godišnja doba. Sada kada to znate, onda ćete shvatiti moju kompoziciju. Na svakom zidu biće naslikano po jedno godišnje doba. Evo, da vidite prvu skicu. *Proleće* (pokazuje sliku), dakle ceo zid biće oker boje, tako da će mlada žena, koja se tegli i time na simboličan način predstavlja buđenje majke prirode, biti efektivno izvučena u prvi plan.”

16 Nema preciznih podataka o autoru slika *Proleće* i *Leto*, mada se sa priličnom izvesnošću može pretpostaviti da je autor Miomir Denić, slikar i scenograf, koji je potpisao scenografiju za ovaj film.

Sl. 2. *Proleće*

Član zadruge: „A, tako! Znači treba da nacrtáš devojkú.”

Slikar Nenad: „A šta je ovo? Zar to nije žena?”

Drugi član zadruge: „Pa, pobogu, brate, što joj onda nacrtá oko na ramenu?”

Slikar Nenad: „To nije rame nego koleno, čoveče božiji.”

Treći član zadruge: „Pa, dobro. Neka bude koleno. Pa, ko je još video ženu sa okom na kolenu?!”

Slikar Nenad: „To nije njeno oko. Ona nema oči. To je rano proleće, jer kada bi se videle njene oči bila bi to sasvim probuđena priroda, a to je leto. Ovo oko na kolenu je tvoje, moje, njegovo, naše, muško oko, koje u ovo doba godine traži primamljive objekte, a to su obnažena ženska kolena. Drugi zid. *Leto*. Kao što vidite, priroda je sasvim probuđena. Iz svojih nedara daje bogate plodove. Ovo svetlo će biti žuta boja i predstavljáće žito.”

Treći član zadruge: „Kažeš: „Ovo žuto je žito.” Dobro. A šta mu je ovo crno?”

Drugi član zadruge: „Ti si, Radojice, baš tup čovek. Vidiš, drug lepo objašnjava. Ovo žuto je žito, a ovo crno je sigurno đubrivo.”

Upravnik zadruge: „Biće da je.”

Sl. 3. *Leto*

Slikar Nenad: „Idemo dalje. Ova kompozicija mi je zadala najviše glavobolje. *Zima*. Najzad sam se rešio za ovo. Sneg, svuda sneg. Cela priroda pod debelim slojem belog pokrivača. Ceo zid biće beo.”

Upravnik zadruga: „Slušaj, prijatelju, šta misliš da mi tebe isplavimo, naravno samo dnevnice i putne troškove, pa lepo pokupi ovo i vrati kući, a mi ćemo sami da okrečimo četiri zida. Neka bude svuda zima.”

Nešto kasnije slikar izražava svoje nezadovoljstvo raspletom događaja u vezi sa oslikavanjem zidova sale zemljoradničke zadruge, tako što pred sveštenikom, akademskim slikarom i fotografom kaže: „Seljaci! Neznalice!”

Pre nego što se analizira ovaj deo filma i ukaže na ideološke i estetske stavove koje u sebi nosi, treba izneti pretpostavku da je obe slike naslikao scenograf Miomir Denić. Sam Denić je pre Drugog svetskog rata bio aktivan slikar, koji, kao veoma mlad, izlaže na slikarskim izložbama. Već je pomenuto da je slikarsko obrazovanje sticao u ateljeu Jovana Bijelića i učestvovao u radu slikarske grupe *Nezavisni*. Posle Drugog svetskog rata bavio se organizacijom filmske produkcije, pozorišnom i filmskom scenografijom, uključujući i scenografiju ovog filma.

Ova dosta dugačka scena u filmu predstavlja rasplet problema angažmana slikara u zemljoradničkoj zadruzi i to ne zbog cene i cenkanja, već zbog suštine rešenja koje je predložio slikar. Razrešenje je utemeljeno na dva nivoa. Na prvom nivou je nerazumevanje modernog slikarstva, a na drugom narativni tok prikazuje i ismeva slikara kao šarlatana. U toku slikarevog izlaganja poetike modernog, apstraktnog slikarstva, zadrugari postavljaju pitanja koja polaze od realističkog, moguće soerealističkog pogleda na sliku, tražeći da slika sasvim realno, skoro fotografski odražava ono što se na njoj predstavlja. Nerazumevanje slikarstva modernističkog iskaza ili apstrakcije prelazi u razumevanje, tj. razotkrivanje namere da se pukim objašnjenjem beo zid prikaže kao slika.

Kada se izostavi ugao gledanja zadrugara i pogleda ideološka matrica kojom se predstavlja moderna umetnost, ona je u relaciji sa tadašnjim kretanjima u slikarstvu. Naime, u periodu posle socijalističkog realizma, koji gubi na dominaciji već od raskida sa Inforbiroom 1948, a posebno od VI kongresa Komunističke partije Jugoslavije 1952. godine (Merenik 2010, 60–71), do kraja šeste decenije dolazi do dominacije modernističkog modela slike koji se očitovao u radovima velikog broja pojedinačnih slikara ili okupljenih u grupe *Samostalni*, *Šestorica*, *Jedanaestorica* i *Decembarska grupa* (Merenik 2010, 86–121; Круљац 2015, 38). Međutim, takvo slikarstvo je bilo stalno na udaru dela partijske nomenklature koja je bila antimodernistički nastrojena i još uvek u žalosti za sorealizmom, što pokazuje izlaganje Radivoja Davidovića<sup>17</sup> na plenarnoj sednici CK SK Srbije maja 1960. godine: „Nisam u stanju da shvatim moderne slikare koji crtaju razne linije, fleke i pege (...) i pred jednim našim modernim umetnikom rekao sam da ja to ne razumem i da to nije nikakva umetnost. On mi je rekao da sam divljak, a ja sam mu odgovorio da je u nekim slučajevima bolje biti i divljak nego

17 Radivoje Kepa Davidović je predratni komunista i robijaš. Posle dvanaest godina robije oslobođen je 1943. godine partizanskim napadom na zatvor Lepoglava. Posle rata bio je profesor po pozivu Ekonomskog fakulteta u Beogradu i osnivač i upravnik Instituta za međunarodnu politiku i privredu.

majmun...” (Kružić 2015, 48). Nema bitne razlike u pojavnom nerazumevanju apstraktnog slikarstva ideološki ožalošćenih smrću socrealizma i onih koji slici pristupaju laički, odnosno „seljaka i neznalica”, kako ih kvalifikuje slikar Nenad. Ovo odsustvo razlike će poslužiti za ukupnu ocenu ironičnog prikaza modernog slikarstva u filmu. Estetika i umetnička kritika su izdvojile tri izvora kritičkog odbacivanja moderne umetnosti – laicizam jer laici uobičajenim standardima posmatranja ne uspevaju da je razumeju, zatim oni koji se drže kanona klasične umetnosti i oni koji, smatrajući da umetnost mora biti realistična, odbacuju sve što tome protivreči pa samim tim i modernu umetnost (Jeremić 1970). Iz ranije navedenog „nerazumevanja” moderne umetnosti od strane uglednog profesora i člana političke nomenklature vidi se da je pozivanje na laičku poziciju „zdravog razuma” zapravo skrivanje negacije moderne umetnosti sa pozicija socrealizma i „teorije odraza”. Taj model se može prepoznati i u filmu, gde se scenarista sakriva iza „seljaka i neznalica”, koji su, bez obzira na svoju neobrazovanost, dovoljno promućurni da prepoznaju obmanu. Ipak, pozicija scenariste nije u potpunosti negatorska, jer je slikareva poetika za prve dve slike napisana u maniru jednog mogućeg tumačenja modernog slikarstva, mada je ono, pored slikarevog tumačenja, i dalje neprihvatljivo za laičko oko. Uместo čvrste ideološke odbrane socrealizma, poruka filma je daleko bliža opštim mestima bezbedne satire tog doba. Humoreske u listu *Politika*, emisija Radio Beograda *Veselo veče* ili prve televizijske humorističke serije Radivoja Lole Đukića svoje „oštro” satirično pero upućivale su direktorima i blagajnicima, meteorolozima i slikarima, stanarima zajedničkih stanova, GG preduzećima, nižim šefovima u preduzećima i ustanovama, grupama koje su sigurna i bezopasna meta. Satira nije ciljala na partiju, policiju, vojsku, luksuz i raskoš komunističkih vođa ili kult vođe, već na grupe koje ne mogu da „uzvrate udarac” ili su već na meti nekog napada sa samog vrha, napada koji služi ideološkoj čistoti marksizma-lenjinizma ili pokazivanju narodu da vrh brine i radi. Sa druge strane, ismevanje moderne umetnosti ima i siguran pogodak u velikoj laičkoj populaciji kojoj je i namenjena „filmska humoreska”. Toj populaciji, zapravo, nikada nije ponuđeno čestito edukativno razjašnjenje šta je moderna umetnost,

koja je, tako, po logici stvari, ostala „elitna” i dovoljno različita da bude omražena kao strana i nepoznata tvorevina.

## Zaključak

Analiza različitih značenja sadržanih u filmu *Drug predsednik – centarfor* je pokazala da film jeste laka komedija, ali da se ispod opisa života u srpskoj varoši šeste decenije dvadesetog veka krije „ozbiljna ideološka poenta”, mada to nije „socijalizam sa ljudskim likom”. Osnov ideološke poruke filma je da socijalistička transformacija društva vodi ka njegovoj modernizaciji. Ta transformacija ima određenih nedostataka koji mogu biti u ekonomskoj sferi (investicioni voluntarizam) ili kulturnoj sferi (neobuzdani modernizam u slikarstvu), ali modernizacija svakodnevnog života donosi neumitan napredak (poljoprivreda, transport, odevanje). Uspešno novo socijalističko društvo napreduje i stoga stvara svoju „tradiciju” koja može biti pre-dimenzionirana i zato podložna podsmehu. Istovremeno, na filmu nova vlast funkcioniše u harmoniji sa društvom, bez obzira na to koliko je život u vremenu posle Drugog svetskog rata govorio drugačije.

## Literatura

- Banić Grubišić, Ana (2012) Obrok dana posle sutra. Predstave o hrani i ishrani u post-apokaliptičnim filmovima. *Etnoantropološki problemi* 7(1): 185–212.
- Banić Grubišić, Ana (2015) Ljubav u doba postapokalipse – načini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta. *Etnoantropološki problemi* 10(1): 55–74.
- Belić, Dragan (1986) Predgovor. u Denić, Miomir (1986) *Moji filmski poslovi*. Beograd: Institut za film.
- Bulatović Vib, Vlada (1963) Mihailo Habul ili talenat koji se potvrđivao iz nedelje u nedelju. u Habul, Mihailo (1963) *Humoreske*. Beograd: Sedma sila.
- Daković, Nevena. (2006) Pojmovnik teorije filma. U Omon, Žak i drugi (2006) *Estetika filma*. Beograd: Clio.

- Denić, Miomir (1986) *Moji filmski poslovi*. Beograd: Institut za film.
- Gavrik, Vlastimir. Pogovor. u Denić, Miomir (1986) *Moji filmski poslovi*. Beograd: Institut za film.
- Habul, Mihailo. (1963) *Humoreske*. Beograd: Sedma sila.
- Hobsbawn, Eric (2006) Izmišljanje tradicije. u Brkljačić, Maja i Prienda, Sandra (prir.). (2006) *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Hobsbom, Erik i Rejndžer, Terens (ur.) (2011) *Izmišljanje tradicije*. Beograd: XX vek.
- Hrvatska enciklopedija. <http://www.enciklopedija.hr/> (pristupljeno 4.09.2015.)
- Ilić, Vladimira (2013) Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od terorista u filmovima *Opsada* i *Predaja*. *Antropologija* 13(3): 143–162.
- Ilić, Vladimira (2014a) Strah od stranaca kao prevencija opasnosti: primer filma *Taken* (2008). *Antropologija* 1 (14): 33–47.
- Ilić, Vladimira (2014b) Uzajamno perpetuiranje straha od nasilja i industrije obezbeđenja: primer filmskih narativa i elektronskih bezbednosnih sistema za domaćinstvo. *Etnoantropološki problemi* 1 (9): 105–126.
- Jeremić, Dragan (1970) *Doba antiumetnosti*. Beograd: Kultura.
- Kovačević, Ivan. (2001) *Semiologija mita i rituala III – Politika*. Beograd: Etnološka biblioteka SGC.
- Kруљац, Весна (2015) *Београдски енформел у њолемичком конітекстіу српске култіуре њедесетіих и шездесетіих іодина 20. века*. Докторска дисертација у рукопису.
- Kuljić, Todor (s.a.) Izmišljanje prošlosti na Zapadnom Balkanu. <https://www.scribd.com/doc/142645155> (pristupljeno 15.09.2015.)
- Marović, Miodrag. (1997) „Politika” i politika, *Republika*. 9(177–178) [http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/97/177/177\\_26](http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/97/177/177_26). HTML (pristupljeno 5.09.2015.)
- Merenik, Lidija (2010) *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija.
- Николић, Коста (2006) Тито говори шта народ мисли. Култ Јосипа Броза 1944–1949. Београд: Институт за савремену историју и Службени лист Србије.
- Nikolić, Kosta (2011) „I posle Tita – Tito”. Održavanje i rušenje Titovog kulta u Srbiji 1980–1990. u Manojlović Pintar, Olga (ur.) (2011) *Tito – viđenja i tumačenja*.

- Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije i Arhiv Jugoslavije.
- Omon, Žak i drugi (2006) *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Раковић, Александар (2011) Рокенрол у Југославији 1956–1968. Београд: Архипелаг.
- Слијерчевић-Лјесов, Душанка (2013) *Анђелка Слијерчевић: Живот и дело*. Београд: izdanje autora.
- Велисављевић, Иван. (2010) Филмови Жоржа Скригина: Социјализам са људским ликом. *Руски алманах*. 15: 180–186.
- Volk, Petar (1986) *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film; Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Вучетић, Радина (2010) Американизација југословенске филмске свакодневице шездесетих година 20. века. Годишњак за друштвену историју 17 (1): 39–65.
- Zupan, Zdravko (s.a.). Strip u Srbiji 1955–1972. Dostupno na: [http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index\\_1.html](http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index_1.html). Stranici pristupljeno 1.9.15.
- Zvijer, Nemanja (2011) *Ideologija filmske slike*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Živković, Dragiša (ur) (1986) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost i Nolit.



# FUDBAL I FILM: *TRENER* (1978)

## 1. Metaetnografija

Film *Trener* (1978) snimljen je u produkciji Centralnog filmskog studija *Košutnjak* i *Avala filma*. U trenutku snimanja filma *Trener* odnos između Centralnog filmskog studija *Košutnjak* i *Avala filma* bio je takav da je produkcijska kuća *Avala film* bila OOUR Centralnog filmskog studija *Košutnjak*. Kampanjske kvazitransformacije, koje su svojim intenzivnim sporovođenjem stvarale iluziju promena i utisak brige o dobrobiti naroda od strane partijske vrhuške, na čelu sa Titom, kao „integracija” 1960-ih i „oourizacija” 1970-ih uticale su i na međuodnos CFS *Košutnjak* i *Avala Filma*, i, samim tim, na proces filmske proizvodnje. Ne postoje podaci koji bi govorili o tome da su se promene administrativnog odnosa CFS *Košutnjak* i *Avala filma* odrazile na sam film *Trener*, pa se ta istraživanja stoga mogu prepustiti hroničarima filmske produkcije.

Film je, po sopstvenom scenariju, režirao Puriša (Mladomir) Đorđević, što ga, za analizu značenja filma, čini potpunim autorom.<sup>18</sup>

Dva elementa metaetnografije filma kroz analizu se pokazuju značajnim, te će se ovde na njih ukazati detaljnije. To je deo podele uloga i izbor saradnika na scenariju.

Glavnu ulogu u filmu, ulogu trenera Petra, tumači Tanasije Uzunović, a Peter Karsten ulogu njegovog prethodnika na mestu trenera kluba *Orkan*. Na drugoj strani, ulogu direktora nemačkog kluba *Minhen*, u koji iz *Orkana* prelazi Petar, tumači Aleksandar Arandelović. Ova podela u kojoj Nemač igra ulogu

---

18 U slučajevima kada režiser režira po tuđem scenariju, pogotovo realističkim postupkom („transkripcija”), težište analize sadržaja filma se prenosi na scenario i scenaristu kao u slučaju filma *Drug predsednik – centarfor*.

jugoslovenskog trenera, a Jugosloven ulogu direktora nemačkog kluba pokazaće se kao jedan od elemenata koji grade značenje filma u celini. Međutim, izbor Aleksandra Ace Arandelovića za tu ulogu ima poseban značaj. Aleksandar Arandelović, Aca Autobus, prvi je fudbaler emigrant koji je, posle prvog neuspelog pokušaja bekstva iz Jugoslavije 1947. godine, u drugom pokušaju uspeo i ostao u Trstu po završetku utakmice *Poncijana – Crvena Zvezda*. Posle igranja u ekipi *Hungarija*, koju su sačinjavali mađarski emigranti, i čekanja da dobije dozvolu, Aca Arandelović je zaigrao u *Milanu*, pa u *Romi*, a potom i u pariskom klubu *Rasing*. Kao emigrant, nije smeo da dođe u Jugoslaviju sve do 1963. i opšte amnestije. Sve vreme igranja u inostranstvu u domaćoj javnosti, čak i posle 1963, nije bilo nikakvih vesti i osvrta o njemu i njegovim igrama u poznatim evropskim klubovima (Stojković 2014a; 2014b).

Osim toga, jednu od glavnih uloga u filmu, ulogu direktora *Orkana* Lenke, igra Ljuba Tadić, koji je sam bio u upravi fudbalskog kluba *Crvena zvezda* i učestvovao u dovođenju igrača u klub, o čemu će kasnije biti izneto više podataka.

Kao saradnike na scenariju Puriša Đorđević navodi Vojina Rajinovića, Petra Radenkovića i Milovana Ćirića. Od posebnog značaja je saradnja Petra Radenkovića, poznatijeg u Jugoslaviji kao Perica Radenković, a u Nemačkoj kao Petar Radenković Radi. On je godinama bio golman minhenskog fudbalskog kluba *Minhen 1860*, koji se sa skraćenim nazivom javlja u filmu kao klub u koji je otišao trener Petar i klub sa kojim se *Orkan* sastaje u polufinalu međunarodnog takmičenja. Drugi elementi iz biografije Perice Radenkovića imaju značaj u utvrđivanju glavne poruke filma. Radenković je jedan od fudbalera koji je u inostranstvo otišao bez dozvole jugoslovenskih vlasti i fudbalskog saveza. Zbog toga je bio kažnjen jednom godinom neigranja, koju je proveo u nižerazrednom amaterskom klubu *Formacija* iz malog mesta Vormsa u Rajnskoj oblasti (*VfR Wormatia 08 Worms*). Tek po izdržanoj kazni potpisao je za *Minhen 1860*, za koji je branio punih 8 godina (1962–1970). Za sve to vreme nijednom nije pozvan u državnu reprezentaciju, jer je dugo godina na snazi bila zabrana igranja u reprezentaciji fudbalera koji igraju u inostranstvu. Ni kada je ta zabrana prestala da važi 1967.

godine i kada su pozvani prvi „stranci” u reprezentaciju, Josip Skoblar i Fahrudin Jusufi, fudbaleri koji su posle Radenkovića, ali uz dozvolu Fudbalskog saveza Jugoslavije, otišli u inostranstvo, Radenković nikada nije bio pominjan u kombinaciji za državni tim. Osim u fudbalu, uspešno se ogledao i u biznisu – brendirajući šljivovicu *Radi*, golmanske rukavice i letnja odela *Radi look* (Stojković 2014c).<sup>19</sup>

Puriša Đorđević na odjavnoj špici filma zahvaljuje jednom broju fudbalskih trenera i to (Anti) Mladiniću, (Zoranu) Miladinoviću, (Aleksandru) Atanackoviću, (Miodragu) Mindi Jovanoviću, Mirku Damjanoviću, (Vinku) Begoviću i Gojku Zecu. U analizi samog toka glavne utakmice u filmu, tj. revanš meča u Beogradu između klubova *Orkan* i *Minhen*, pokazaće se da je upravo jedna utakmica reprezentacije Jugoslavije pod vođstvom Ante Mladinića mogući uzor dinamike rezultata utakmice u filmu.

## 2. Etnografija

Pomoćni trener u velikom fudbalskom klubu *Orkan* Petar (Tanasije Uzunović) vraća se u rodno mesto noseći tašnu punu para da bi sa sobom u Beograd odveo talentovanog centarfora, za koga se očekuje da ubrzo postane zvezda kluba *Orkan*. Tom prilikom odlazi na mesno groblje i stoji na očevom grobu gledajući u nadgrobnni spomenik na kome piše:

Pavle Ilić

ubijen 1945

u zloglasnom nemačkom

logoru Dahau

---

19 I pre Jusufija i Skoblara bio je, mada retko, moguć legalan odlazak iz zemlje u neki inostrani klub. Izuzetak je bio odlazak na studije u Švajcarsku Branislava Baneta Vukosavljevića, koji je potom igrao za *Grashoppers* i o njegovim uspesima u Švajcarskoj je pisala tadašnja sportska štampa u Beogradu, uz obaveznu napomenu da je Vukosavljević „na studijama” u Švajcarskoj (*Fudbal* od 14.1.1954). Prvi zvanični odlazak iz zemlje je bio odlazak Bernarda Vukasa 1957. godine, a potom i Horvata, Čajkovskog i Crnkovića (*Sportska kupusara*).

Dovođenje igrača Ruzmarina komplikuje se, jer je on već potpisao za drugi klub, *Lokomotivu*. Transfer koji vredi 10 miliona dinara se obavlja u maniru akcionih kriminalnih filmova, gde otac Ruzmarinove devojke, koji je organizovao potpisivanje za *Lokomotivu*, kamionetom i kombijem progoni Petra, koji, uz pomoć policije, kolima predsednika kluba Lenke (Ljuba Tadić) odvodi Ruzmarina i devojku za Beograd. U klubu Ruzmarin potpisuje ugovor vredan 10 miliona dinara, s tim što jedan milion dobija odmah, a ostatak tokom pet godina, na koliko je sklopljen ugovor.

Ubrzo Petar zauzima mesto glavnog trenera Kneza (Peter Karsten), koji posle poraza izrežiranog od strane uprave i dela igrača, umire od infarkta. Kasnije, kada dođe do razmirica s direktorom kluba Lenkom, Petar odlučuje da ode u Nemačku i to saopštava bivšoj ženi.

Petar: Možda ću otići u Nemačku. Aleksandar mi je našao posao.

Bivša žena: Aleksandar?

Petar: Prijatelj. Jugosloven u Nemačkoj.

Bivša žena: Ja bih otišla da sam na tvom mestu.

Petar: Problem je otac. Ne znam da li bi bilo zgodno, zbog njega.

Bivša žena: Mrtvi sve praštaju. Osim toga, radi se o sportu. To je nešto drugo.

Posle upoznavanja s vlasnikom i predsednikom *Minhena* (Aca Arandelović), Petar od njega saznaje da je prva utakmica u kojoj treba da vodi ekipu utakmica u međunarodnom takmičenju, baš sa njegovim bivšim klubom *Orkanom*. Petar se ljuti na menadžera Aleksandra (Drago Čuma) što mu to nije rekao.

Aleksandar: Imaš sreće. Dobio si *Orkan* u polufinalu.

Petar: Ti si to znao?

Aleksandar: Pa dobro, ali to sada nije važno.

Petar: Kako da nije važno. Prva utakmica za Nemce pa protiv ... Pa nisam ja, valjda, došao ovamo samo zbog utakmice sa

*Orkanom*. Kaži mu da nisam očekivao da ću prvu utakmicu imati protiv mog tima, koji sam praktično ja rodio.

Petar traži od predsednika *Mihnena* da ne vodi klub na prvoj utakmici koja se igra u Nemačkoj.

Aleksandar (prevodi šta kaže predsednik *Mihnena*): Do utakmice ima još čitavih 10 dana.

Petar: Da sam kod vas bar mesec dana... Ovako zaista ne mogu po cenu ugovora. U Jugoslaviji će me proglasiti izdajnikom. Reći će da sam se prodao.

(...)

Petar: Zaista mi je žao, ali ja ne mogu.

Aleksandar (prevodi šta kaže predsednik *Minhena*): Evo, slušaj. Pazi. On ti kaže ovako. Utakmicu u Minhenu<sup>20</sup> vodiće njihov stari trener. On preuzima sve obaveze i prema publici i prema štampi. Jesi li sada zadovoljan?

Pripremajući se za utakmicu u Mihneni, Lenka, predsednik *Orkana*, slušajući ranije Petrovo mišljenje da igrače treba psihološki i ideološki motivisati za utakmicu, ekipu vodi u razgledanje logora. Obraćajući se igračima, Lenka im kaže kako se moglo desiti da on 1942. godine „dođe ovde”.

Lenka: Ovo je taj Dahau. Bilo je četrdeset i hiljade, hiljade Jugoslovena. Sve su ih pobili.

Golman: Je li tu poginuo i otac Petra?

Lenka: Ovde mu je otac poginuo, a sin mu se prodao. Osvetite oca i naučite sina kako se bori za otadžbimu i *Orkan*.<sup>21</sup>

---

20 U tekstu koji izgovara Aleksandar nalazi se krupna greška. On saopštava Petru da mu predsednik *Mihnena* izlazi u susret i kaže: „Utakmicu protiv *Mihnena* vodiće njihov stari trener.” Radi se o prvoj utakmici u Minhenu, jer Petar, kao trener *Minhena*, nikako ne bi mogao da vodi utakmicu „protiv Minhena”.

21 Kratak pregled prikazivanja logora u jugoslovenskom igranom filmu dat je u tekstu Ivana Velisavljevića (Velisavljević 2014). Pregled prikazivanja logora u stranim filmovima dat je u knjizi Danila Trbojevića (Trbojević 2014, 155–203).

Utakmicu prenosi radio reporter koji sa puno patriotizma prati događaje na terenu: „Vrlo dobro, Ruzmarine, tako se igra za otadžibinu. Bravo, mladi golmane, tako se brani otadžbina.” Rezultat prve utakmice je 2:2 i Lenka ponosno poručuje igračima *Minhena* da „ni ne dolaze u Beograd”.

Lenkina izjava na televiziji da je Petar bio loš trener koji je gubio ili igrao nerešeno vređa Petra, koji vodi tim na posebne pripreme gde ih izlaže dimnim bombama koje ih čekaju u Beogradu na stadionu *Orkana*.

Petar: Vi u Jugoslaviji uzimate fudbal isuviše ozbiljno. Za vas je svaka utakmica prava drama. O majn got, ako izgubite utakmicu, to je tragedija kakva se opisati ne može. Zaboravljate da je fudbal igra, razonoda.

Na konstataciju novinara da treneri i publika mnogo traže od igrača, Petar kaže:

Tužna je to priča o vašim igračima u Jugoslaviji. Tu se u skoro svakom timu nalazi jedno 17 igrača koji se dosađuju u raznim hotelima i klupskim domovima. I šta oni rade? Treniraju, igraju karte. Tu mora da ima i pедера, jer inače kako objasniti njihovu apstinenciju.

Pred utakmicu, u razgovoru dvojice igrača sportske prognoze jedan pita drugoga na koga je tipovao i kada mu odgovori da je tipovao na Nemce, kaže: „Protiv svoje zemlje. Mamu ti klošarsku”. A na uzvratno pitanje odgovara da se kladio na „sva tri znaka”.

U toj utakmici Petrov bivši klub *Orkan* ostvaruje povoljan rezultat. To čini Petrov polažaj u *Minhenu* nesigurnim, ali se velikom pobedom u revanšu iskupljuje i dokazuje vlasniku kluba da se njegov angažman isplati.

U početku utakmice u Beogradu *Orkan* vodi sa 2:0, ali *Minhen* postiže 2 gola i rezultat je izjednačen. U produžecima nijedna ekipa nije postigla gol i o poredniku odlučuje izvođenje jedanaesteraca. Posle prve serije od pet jedanaesteraca rezultat je izjednačen i pristupa se pojedinačnom šutiranju penala. Ruzmarin pogađa stativu, a fudbaler *Minhena* daje gol i *Minhen* pobeđuje.

Na samom kraju filma Petar pred spomenikom ocu na kome piše: „Pavle Ilić ubijen 1945. u zloglasnom nemačkom logoru Dahau”, izgovara: „Oprosti mi.”

### 3. Fudbal, rat i logor Puriše Đorđevića

U filmu o fudbalu rat, prikazan kroz koncentracioni logor i njegovu žrtvu, ima tri značajne sekvence. Na početku filma, kada Petar posećuje očev grob na kome je nadgrobni spomenik koji govori o njegovoj smrti u logoru Dahau, zatim u toku filma, fudbaleri *Orkana*, predvođeni predsednikom kluba Lenkom, obilaze i razgledaju muzej u logoru Dahau i komentarišu Petrovu izdaju, da bi se na samom kraju filma Petar ponovo našao na očevom grobu tražeći „oprostaj”. Scena u Dahau s naglašenom hladnoćom i vetrom, uz prizor bodljikavih žica i baraka logora, treba da prikaže sve grozote koncentracionih logora i rata.

I fudbal i logor obeležili su mladost reditelja Puriše Đorđevića. Prema njegovim kazivanjima u intervjuima i objavljenim sećanjima, fudbal je počeo da igra veoma mlad, pre Drugog svetskog rata, u fudbalskom klubu *Borac* iz Čačka. U intervjuu portalu *Novosti* 2014. godine Đorđević kaže: „Kao đak sedmog razreda čačanske gimnazije igrao sam fudbal u podmlatku ‘Borca’ i očekivalo se da vrlo brzo zaigram za prvi tim.” (Portal *Novosti* 20.01.2014). Po izbivanju rata, Đorđević nastavlja da igra fudbal<sup>22</sup> i, prema sopstvenim pričanjima, učestvuje u utakmici koju su fudbaleri iz Čačka igrali sa nemačkim vojnicima.<sup>23</sup> „Politički slagali smo se sa Nemcima jer su Staljin i Hitler imali pakt o nenapadanju. Komunisti u Čačku su – piše Đorđević – sa veseljem gledali tenkove i nemačke topove. Radnički klub ‘Borac’ odigrao je sa Nemcima i fudbalsku utakmicu. Pobili smo ih sa tri prema jedan. Jer su Nemci igrali u vojničkim cokulama.” (Давидовић и Тимотијевић 2003, 106). Đorđević je dalje

22 Opšti uslovi igranja fudbala za vreme okupacije detaljno su opisani u člancima Dejana Zeca (Зеџ 2011; Зеџ 2014).

23 O kontroverzama u vezi s utakmicom sa nemačkim vojnicima koja je igrana u Čačku 1941. godine (Давидовић и Тимотијевић 2003; Недовић и Васовић 2006).

pričao o svom fudbalskom idolu iz čačanskog *Borca*, skojevcu Aleksandru Kneževiću Patku, u čiju četu je otišao i učestvovao u borbama za odbranu oslobođenog Čačka 1941. Posle ulaska Nemaca u Čačak i sloma Užičke republike, Đorđević se vraća u Čačak ali biva uhapšen. Nakon puštanja iz zatvora, ponovo je 1942. godine uhapšen „zbog pevanja ruske pesme *Oči Čornije* na rođendanu druga” (*Politika* 21.11.2013) i kao maloletan upućen je u omladinski radni logor. Kada govori o radnom logoru u Skeli kod Obrenovca, navodi veći broj svojih školskih drugova koji su tamo bili (*Politika* 21.11.2013), a on je upućen u Zavod za prinudno vaspitanje omladine u Smederevskoj Palanci. Đorđevićovo ime se nalazi na spisku pitomaca Zavoda (Nikolova 2010, 141). Prema sećanjima jednog od pitomaca zavoda Miodraga Uče Đorđevića, u njegovom okviru se odvijala živa sportska aktivnost, a fudbalski klub se smatrao jednim od najboljih u Srbiji. Fudbalski klub *Zavod* je igrao utakmice u Šapcu, Kruševcu, Kraljevu, kao i u samoj Smederevskoj Palanci, na fudbalskom igralištu u Zavodu (Žorž 2006, 77), što potvrđuju i arhivski izvori (Nikolova 2010, 79). U fudbalskom klubu Zavoda Đorđević je igrao levog beka (Stojanović 2013). Rasformiranjem Zavoda za prinudno vaspitanje omladine u Smederevskoj Palanci septembra 1944. godine, pitomci su se priključili vojnim formacijama, kao što su Srpske oružane snage, Srpska državna straža i druge, ili su dobili jednomesečno odsustvo (Nikolova 2010, 85), čime se završava Đorđevićev boravak u Zavodu i igranje fudbala za vreme rata.

Već 1945. Đorđević nastavlja da igra fudbal u čačanskom *Borcu*. Svoju dalju fudbalsku karijeru Puriša Đorđević opisuje kao relativno uspešnu, ali sa lošim završetkom: „Išlo mi je dobro. Igrao sam halfa. Na utakmici 1946, kada smo dobili Crvenu zvezdu 2:1, igrao sam baš dobro. Onda smo negde u zimu otišli u Niš i ja sam igrao katastrofalno, dao autogol i razočaran odlučio napustiti fudbal. Otišao sam u Beograd i upisao istoriju umetnosti.” (portal *Novosti* 20.1.2014)

Prinudni boravak u Zavodu za vreme rata, kao i celokupna fudbalska karijera Puriše Đorđevića nisu direktno vezani za njegov film o fudbalu, za razliku od filma *Jutro* (1967), koji

tematski proizilazi iz boravka u Zavodu. U tom filmu Đorđević se bavio sudbinom Slobodanke Stefanović, jedne od komunističkih omladinki iz Zavoda, koju je nova komunistička vlast ubila pod optužbom izdaje, jer je puštena iz Zavoda.<sup>24</sup> I pored toga, film *Trener* spaja dve važne tačke mladosti Puriše Đorđevića – fudbal i logor,<sup>25</sup> s tim što se, za razliku od filma *Jutro*, ne radi o rekonstrukciji prošlosti, već se te tematske tačke posmatraju iz perspektive savremenog trenutka u kome je sniman film.

## 4. Realnost, književnost i film

Film *Trener* jasno referira na jedan fudbalski događaj sa početka 60-ih i na jednu knjigu sa početka 70-ih. Radi se o aferi Ostojić i knjizi Ivana Ivanovića *Crveni kralj*.

### 4.1. Afera Ostojić

Ulaskom fudbalskog kluba *Radnički* iz Niša u prvu ligu 1962. godine svoje kvalitete na jugoslovenskom nivou pokazao je fudbaler tog kluba Stevan Ostojić. Njegove igre za *Radnički* privukle su pažnju velikih klubova koji su nastojali da ovaj fud-

- 
- 24 O detaljima slučaja Slobodanke Stefanović i njene veze sa Slobodanom Penezićem Krcunom, njegovom ulogom i ulogom njegove sestre u streljanju Slobodanke Stefanović pisao je novinar Dragan Vujičić u *Večernjim novostima*, povodom okončanja sudskog procesa rehabilitacije jula 2015. godine (*Večernje novosti* od 23.08.2015, 24.08.2015. i 26.08.2015). U kontaktima s porodicom Slobodanke Stefanović, koja je pokrenula proces rehabilitacije, Puriša Đorđević je otvoreno govorio o tom slučaju kao inspiraciji za svoj film.
- 25 Da li Zavod u Smederevskoj Palanci treba ili ne treba nazivati logorom, predmet je više političkih nego istorijskih kvalifikacija koje traju i u najnovije vreme. To se, na primer, vidi iz negativnih političkih reakcija na održavanje izložbe Istorijskog arhiva *Veroslava Veljašević* iz Smederevske Palanke o Vaspitnom zavodu u Smederevskoj Palanci 1942–1944. pod naslovom „Ni koledž, ni tamnica”. [http://www.rtv.rs/sr\\_lat/vojvodina/novi-sad/o-izlozbi-ni-koledz-ni-tamnica:-ko-velica-nacizam-a-ko-nepoznaje-istoriju\\_368952.html](http://www.rtv.rs/sr_lat/vojvodina/novi-sad/o-izlozbi-ni-koledz-ni-tamnica:-ko-velica-nacizam-a-ko-nepoznaje-istoriju_368952.html) (pristupljeno 12.10.2015.) Sam Puriša Đorđević je tokom više decenija na različite načine ocenjivao Zavod za prinudno vaspitanje omladine u Smederevskoj Palanci, zbog čega je istoričar Aleksandar Stojanović izjavio da postoji pet različitih verzija Đorđevićeve priče o Zavodu (Stojanović 2013).

baler pređe kod njih. Iz tog nadmetanja, pogotovo *Crvene zvezde* i *Partizana*, izbila je afera Ostojić. Naime, ovaj fudbaler je prvo potpisao ugovor sa *Partizanom*, a potom sa *Crvenom zvezdom*. Sporenje dva kluba oko toga „čiji je Ostojić” punile su stranice sportske štampe i sportskih rubrika dnevnih listova. Fudbalski savez je presekao ovu aferu kažnjavajući Ostojića dužom vremenskom kaznom neigranja i presudio da će po isteku kazne igrati za *Crvenu zvezdu*.

U gradskim pričama tadašnjih fudbalskih navijača slučaj je dodatno dopunjavao dramskim elementima poput otmice, podmetanja brata koga je „pratio” jedan klub dok je „pravi” Ostojić potpisivao za drugi itd. Kasnija sećanja jednog od aktera brojnih prelazaka iz kluba u klub, dr Ace Obradovića, omogućuju pretpostavku da je u tim gradskim pričama bilo elemenata stvarnih događaja,<sup>26</sup> kao što je npr. učešće glumca Ljube Tadića u dovođenju igrača.<sup>27</sup> Hroničar beogradskog života Bogdan Tirnanić u tekstu povodom smrti dr Ace Obradovića prenosi gradsku priču o aferi Ostojić:

„Najčuvenija (afera – I. K.) je bila ona sa Stevanom Ostojićem, igračem niškog *Radničkog*, na koga su pikirali i *Zvezda* i *Partizan*, tako da je njegovo dovođenje u Beograd sasvim nalikovalo scenariju kriminalističkog filma sa višestrukim otmicama, poterama, skrivanjima, uz obilato učešće vojske i policije. Pričao mi je Ljuba Tadić, zvezdaš i maderaš, kako su

26 U obimnom nekrologu-biografiji dr Ace Obradovića, novinari Dušan Radulović i Milan Milošević navode Obradovićevu priču o sedmodnevnom sakrivanju golmana Vladimira Beare prilikom prelaska iz *Hajduka* u *Crvenu zvezdu* zbog straha da će UDBA ubeđivati Bearu da ostane u Splitu, kao i priču o greški kada je iz Subotice doveden pogrešan igrač istog prezimena (Radulović i Milošević 2000).

27 Autor ovog članka se seća uzbuđljive verzije priče o Ostojićevom prelasku u *Crvenu zvezdu*, koju mu je o samom toku afere Ostojić pričao novinar nekadašnjeg lista *Fudbal* i časopisa *Sport i svet* Pavle Jovanović, u to doba poznatiji kao Paja Štos. U toj priči je značajnu ulogu imao veliki zvezdaš iz društva u *Maderi*, glumac Ljuba Tadić, čijim mercedesom je Ostojić doveden u Beograd. Članak novinara Pavla Jovanovića i, posebno, njegov intervju sa dr Acem Obradovićem, kao inspiraciju za nastanak romana *Crveni kralj*, pominje i Ivan Ivanović (Todorović i Trkulja 2006, 110 i 127).

dr Aca, on i (mislim) jedan visoki policajac krenuli u Niš da vrbuju Ostojića vozeći zaobilaznim putevima kako bi se sakrili od komšijske konkurencije i tako je preduhitrili, no na ulazu u grad ponestade im benzina, te se, hoćeš-nećeš, zaustaviše na pumpi. Kada ih prepoznade, točilac ispusti crevo i jurnu niz ulicu urlajući u očajanju: Lele, došli da gi vode! Ostojić je završio u gepeku, odvezen u Košutnjak, gde su ga danima skrivali u onom kampu za prolazne švaleracije, i tako je *Partizan* izvisio.” (Tirnanić 2000).

Film umnogome prati ovu gradsku priču i prilikom dovođenja Ruzmarina u *Orkan*. Ruzmarin iz Petrovih kola, pod zaštitom policije od potere koju predvodi otac Ruzmarinove devojke, prelazi u mercedes predsednika kluba Lenke, koga igra Ljuba Tadić. Film ovu dramatiku gradi na tome da je Ruzmarin prvo potpisao za drugi klub i da je ulogu u potpisivanju imao predvodnik potere, što govori da su dvostruki potpis iz afere Ostojić, ceo događaj, kao i gradske priče o njemu bili predložka delu scenarija filma *Trener*.

#### 4.2. *Crveni kralj* Ivana Ivanovića

Prva literarna obrada afere Ostojić nalazi se u romanu Ivana Ivanovića *Crveni kralj*. Roman je napisan 1969. godine, a objavljen 1972. godine, da bi odmah po objavljivanju bio sudski zabranjen, a autor proganjan, otpušten s posla i osuđen. U romanu se javlja sasvim direktna „imitacija” događaja koji su vezani za prelazak Stevana Ostojića u *Crvenu zvezdu*, koja se odnosi na glavnog junaka romana Zorana Jugovića (Ivanović 2008, 166–171). Junak romana opisuje tu situaciju:

„A u novinama izlaze moje slike. Dva naša najveća kluba se otimaju oko mladog centarfora! Sve takvi naslovi. U *Politiki* piše da prelazim u *Zvezdu*, a u *Ekspresu* da ću potpisati za *Partizan*.” (Ivanović 2008, 167)

Po Jugovića prvo dolaze predstavnici *Partizana* i posle cenjkanja sa „generalom Đurovićem” Jugović pristaje na sedam miliona dinara i trosoban stan, ali potom stižu predstavnici *Crvene zvezde*: „Doktor Leka Petrović, tehniko *Crvene*

*zvezde*, glumac Ljuba Popović i *Zvezdin* predsednik Lazar Satarić!” (Ivanović 2008, 169), koji nude veći novac za potpisivanje ugovora. Već prvi komentari u novinama su ukazivali na direktnu vezu afere Ostojić i romana (Mirković 1972). Put literarnog junaka Zorana Jugovića je nešto drugačiji i on nije prešao u *Crvenu zvezdu* kao Stevan Ostojić, ali je, zbog dvostrukog potpisivanja ugovora, fudbalski savez kaznio i stvarnog fudbalera i junaka romana dužim neigranjem. I pored izmenjenih imena, sasvim je jasno da Ivanović misli na dr Acu Obradovića, glumca Ljubu Tadića i Radovana Pantovića, tadašnjeg predsednika Fudbalskog kluba *Crvena zvezda*. Prema svedočenju samog pisca, prilikom potpisivanja ugovora o ekranizaciji romana verbalno ga je napao glumac Ljuba Tadića u holu niškog hotela *Ambasador* rečima: „Ko si ti da snimaš aferu Ostojić! To ćemo mi da zabranimo!” (Ivanović 2008, 193–194). Roman je stvarno bio zabranjen Rešenjem o trajnoj zabrani knjige, koje je doneo Okružni sud u Pančevu 28. decembra 1972. godine. Pre te zabrane 28.8.1972. *Dunav film* iz Beograda je s Ivanom Ivanovićem sklopio ugovor o ekranizaciji romana *Crveni kralj* (Todorović i Trkulja 2006, 92–95), a M. Vlajčić je u *Večernjim novostima* od 10. septembra 1972. godine napisao kako se „Ljuba Tadić već nudi režiseru Đurkoviću da na filmu zaigra jednu od ličnosti romana – dr Leku Petrovića” (Todorović i Trkulja 2006, 109). Slična vest se našla i u omladinskom glasilu *Mladost*:

„Ljuba Tadić, član uprave *Crvene zvezde* i vatreni navijač popularnog tima, koga čitaoci romana prepoznaju kao Ljubu Petrovića (...) kaže da bi se rado prihvatio neke od uloga u dramatisaciji i ekranizaciji „Crvenog kralja”. Pošto mu je u romanu dodeljeno neznatno mesto, postoji mala verovatnoća da bi prvak Jugoslovenskog dramskog pozorišta mogao igrati sebe. ‘Mogao bi tumačiti doktora Acu’, kazao nam je jedan od sagovornika u Mažestiku, ‘jer bi imao ličnog konsultanta za ulogu.’” (Todorović i Trkulja 2006, 114–115)

Bez obzira na razlike u opisivanju odnosa poznatog glumca i zvezdaša Ljube Tadića prema ekranizaciji *Crvenog kralja*, on je u filmu Puriše Đorđevića dobio ulogu koja delimično obuhvata

dva lika iz Ivanovićevog romana. Druga dodirna tačka Ivanovićevog romana, afere Ostojić i filma *Trener* sastoji se iz potpisivanja ugovora sa *Crvenom zvezdom* i *Partizanom*, kao i dinamično prikazane „otmice” Ruzmarina, koja veoma liči na „otmicu i skrivanje” u aferi Ostojić, i brzi transport Zorana Jugovića mercedesom za Beograd u romanu *Crveni kralj*.

#### 4.3. Utakmica *Orkan* – *Mihnen*

Sam tok fudbalske utakmice u filmu između nemačkog *Minhena* i jugoslovenskog *Orkana* ima veliki značaj za utvrđivanje značenja ovog filma. Posle povoljnog rezultata na utakmici u Minhenu (2:2), revanš u Beogradu počinje veoma povoljno za *Orkan*, jer postižu dva gola. Trener Petar, koji vodi tim iz Minhena, još kod rezultata 1:0 čini ključni potez i u igru uvodi najboljeg igrača *Mihnena*, koji je, kako saopštava radio-reporter, iz „nepoznatih razloga pratio početak igre sa klupe”. Taj igrač faulira Ruzmarina u šesnaesteru i iz penala *Orkan* povećava vođstvo na 2:0, da bi baš on nešto kasnije udarcem glavom smanjio rezultat na 2:1. Pred kraj meča, posle slobodnog udarca *Minhen* izjednačava na 2:2. Radio-reporter, u ulozi naratora, saopštava da u produžecima utakmice nije bilo golova i da timovi pristupaju izvođenju jedanaesteraca, što će odlučiti koja ekipa će se plasirati u finale evropskog kupa. Uz prikazivanje velikog broja jedanaesteraca, od posebne važnosti je poslednja serija, u kojoj Ruzmarin promašuje, a nemački fudbaler daje gol, čime obezbeđuje pobedu *Minhena*.

Utakmica, prikazana u filmu dramatikom, delimično kretanjem rezultata i krajnjim ishodom, podseća na jednu utakmicu državne reprezentacije protiv Zapadne Nemačke u polufinalu Evropskog prvenstva u fudbalu, koja je odigrana u Beogradu 17. juna 1976. godine. Tim Jugoslavije je vodio Ante Mladinić, selektor reprezentacije, potonji konsultant Puriše Đorđevića u filmu *Trener*. U toj utakmici Jugoslavija je u prvom poluvremenu povelala sa 2:0, da bi zapadnonemački selektor u drugom poluvremenu uveo najboljeg igrača Ditera Milera, koji postiže tri gola i, uz jedan gol drugog igrača, Zapadna Nemačka pobeđuje sa 4:2.

Polufinale Evropskog fudbalskog prvenstva s takvim rezultatom igrano je samo dve godine pre snimanja filma, a još dve godine pre te utakmice u Beogradu reprezentacija Jugoslavije je i na Svetskom prvenstvu u Zapadnoj Nemačkoj, u drugoj fazi takmičenja, poražena od reprezentacije domaćina sa 2:0. Fudbalske godine neposredno pred snimanje filma davale su utisak nepobedivosti reprezentacije Zapadne Nemačke u susretima s Jugoslavijom. Na tu nepobedivost<sup>28</sup> referira i film.

## 5. Promena kao generički kontekst i značenja filma

Kontekst u kome film *Trener* ostvaruje svoja značenja sačinjavaju protok vremena i promene koje se u tom protoku događaju. Dve vremenske tačke koje su u filmu naznačene jesu rat i sadašnjost (u trenutku stvaranja filma). Rat je prikazan i značenijski prisutan kroz dve scene na groblju, posebno natpisom na nadgrobnom spomeniku i sasvim direktno u sceni posete muzeju logora u Dahau i tekstom koji likovi tada izgovaraju. Prikaz rata nedvosmisleno ukazuje na ubijanje i logor kao atribut jedne strane u ratu. Druga strana i rezultati rata su podrazumevani i tek nagovešteni u napomeni predsednika *Orkana* Lenke da se moglo desiti da se on 1942. godine nađe u Dahau. Rezultat rata i oficijelna istorija u sredini u kojoj film nastaje govore o pobeđenom zlu, koje se najdrastičnije ogleda u koncentracionim logorima Hitlerove Nemačke. Završetkom rata zlo je pobeđeno i uspostavljen je moralno-logički red – dobro je pobeđilo zlo. Da su pobeđeni zli a pobednici dobri i da je zlo kažnjeno svedoče Nirnberški proces i desetogodišnja okupacija Nemačke i Austrije. Kada se taj opšti moralno-logički red rezultata Drugog svetskog rata primeni na jugoslovensku pojedinačnost, dobija se

28 Utakmica slične dramatičnosti i rezultata odigrana je 1979. godine, samo godinu dana posle snimanja filma. U okviru takmičenja *Kup UEFA Crvena zvezda* je na gostovanju u minhenkom *Bajernu* izgubila 2:0, da bi u Beogradu vodila sa 3:0 i potom primila dva gola i ispala iz daljeg takmičenja. Ta utakmica ne može imati značaja za film završen godinu dana ranije, ali odslukava odnos zapadnonemačkog i jugoslovenskog fudbala u toj deceniji, prisutan i u realnosti i u filmu.

osnovna premisa tumačenja istorijskih događaja iz Drugog svetskog rata – poražen je zli nemački okupator, a pobednici-osloboditelji su partizani (Narodno oslobodilačka vojska Jugoslavije) i sovjetska Crvena armija. Ta pobeda je donela uspostavljanje vlasti Komunističke partije i društveno-ekonomsku transformaciju u socijalistički sistem.

Uspostavljanje socijalizma je u sportu, pa samim tim i u fudbalu, fiksiralo sistem nazvan amaterizam, u kome sportisti ne dobijaju novac za takmičarsko bavljenje sportom. S druge strane, sport je u socijalističkim zemljama postao snažno sredstvo propagande socijalizma i svaka pobeda na međunarodnim takmičenjima tumačena je kao dokaz prednosti socijalizma nad „kapitalizmom”. Iz takvog poimanja uloge sporta i uticaja koji je SSSR sa svojim satelitima ostvarivao u međunarodnom sportu, posebno u sprezi s principima amaterizma tada prisutnim u Međunarodnom olimpijskom komitetu, uspostavljena je distinkcija amaterizam-profesionalizam, koja je obeležila sport tokom više decenija posle Drugog svetskog rata. Koristeći zabranu takmičenja profesionalnih sportista na svim velikim takmičenjima i posebno na Olimpijskim igrama, uz uspostavljanje sistema državno plaćenih sportista – „amatera”, tobože zaposlenih u vojsci ili policiji, zemlje socijalističkog lagersa su ostvarivale značajan uspeh u najvećem broju sportova „dokazujući” superiornost socijalističkog poretka. Takav poredak se delimično odnosio i na međunarodni fudbal, gde zemlje s profesionalnim sistemom fudbala<sup>29</sup> nisu mogle da šalju na Olimpijadu svoje najbolje fudbalere, već samo one iz nižih fudbalskih liga koje su definisane kao amaterske. Svetsko prvenstvo u fudbalu je bilo otvoreno za profesionalce, ali je svaki igrač koji igra na tom prvenstvu, bilo iz koje zemlje, bio „uprljan” takmičenjem s profesionalcima i nije mogao da igra na narednoj olimpijadi. Uspostavljanjem evropskih kup takmičenja fudbalskih klubova, prvenstveno *Kupa šampiona* u kome su učestvovali prvaci svih država Evrope, započelo je razvodnjavanje čvrste distinkcije profesionalci-amateri, oličene

29 Fudbalski profesionalizam u Evropi postoji kroz ceo dvedeseti vek. U Engleskoj profesionalizam u fudbalu je uveden 1885. godine (Skembler 2007, 195).

u principu kontaminacije amatera koji odigra jednu utakmicu s profesionalcima.

Drugu karakteristiku prvog posleratnog razdoblja sačinjavalo je logorsko uređenje zemalja sa socijalističkim sistemom, koje je isključivalo slobodu kretanja i zabranjivalo svako putovanje u inostranstvo. Iz te zabrane su bili izuzeti sportisti koji idu na međunarodna takmičenja, što je otvaralo mogućnost bekstva iz „socijalističkog raja”. Uticajem u međunarodnim asocijacijama, npr. evropskoj i svetskoj fudbalskoj federaciji, uspostavljen je sistem po kome fubaler koji pobegne i ode da igra u drugu državu ne može biti registrovan određeni vremenski period, čega su se morali pridržavati i fudbalski klubovi profesionalnih liga Zapadne Evrope. Prvo bekstvo fudbalera iz Jugoslavije bio je ostanak Aleksandra Arandelovića u Trstu 1947. godine, a među poslednjim je bekstvo državnih reprezentativaca Ante Žanetića 1961. godine, koji je ostao u Zapadnoj Nemačkoj posle utakmice koju je njegov klub *Hajduk* tamo igrao (Gizdić 2014) i Željka Perušića 1964. godine. Već je Perušićev odlazak bio legalan što se tiče dokumenata o prelasku granice, ali sankcionisan jednom godinom neigranja usled nemanja „dozvole” Fudbalskog saveza Jugoslavije (Židak 2010).

Sport, a posebno fudbal, prolazio je u posleratnoj Jugoslaviji kroz transformaciju sovjetskog sistema, uspostavljenog neposredno posle rata. Zvanično, svi fudbaleri su bili amateri i svi oblici plaćanja bili su zabranjeni. Nastojanje klubova da ostvare uspeh u nacionalnom prvenstvu, a posle 1955. godine i u *Kupu šampiona Evrope*, vodilo je uspostavljanju nekog sistema koji omogućuje koncentraciju kvaliteta u „velikim” klubovima i pravila po kojima igrač može preći iz kluba u klub. Sve do sredine 1960-ih godina svako davanje novca za prelazak iz kluba u klub je bilo zabranjeno, a prekršaji te zabrane izvor „afera” i razotkrivanja „crnih fondova” iz kojih je plaćan dolazak igrača. U tom periodu novac je menjao uticaj visokih vojnih funkcionera, koji su vršili pritisak na igrače, koji služe vojni rok, da pređu u *Partizan*. Legalizacija profesionalnog angažovanja fudbalera i plaćanja kroz plate i ugovore događala se tokom 1960-ih godina,

koje zapravo predstavljaju period transformacije jugoslovenskog fudbala iz amaterizma u zvanični profesionalizam.

Na planu slobode kretanja i posedovanja pasoša za izlazak iz zemlje Jugoslavija se tokom 1960-ih godina korenito razlikovala od logorskih režima SSSR-a i satelita. Potpuna liberalizacija kretanja i izlaska iz zemlje dovela je do odliva radne snage, formiranja gastarbajtera i, samim tim, mogućnosti da i fudbaleri odu tamo gde je otišlo milion ljudi najrazličitijih zanimanja. Fudbalski organi su pokušavali da spreče odliv fudbalera uvrđujući starosne granice za izdavanje dozvola koje su, zahvaljujući uticaju socijalističkog lagersa, još uvek igrale ulogu u registraciji fudbalera za evropske klubove. U toj deceniji proces profesionalizacije fudbala u Jugoslaviji je bio završen, dok je integracija u evropski sistem profesionalnih klubova bila na pola puta upravo zbog tih restriktivnih mera Fudbalskog saveza Jugoslavije.

Fudbalski begunci (Arandelović, Radenković, Žanetić, Perušić i mnogi drugi) do sredine 1960-ih i hiljade fudbalera koji su pratili milione radnika posle 1965. godine odslikavaju promenu koja se dogodila na bazičnom društveno-političkom planu. Iz sovjetskog socijalizma, preko uvođenja samoupravljanja, u ekonomiju tržišta na kome posluju društvena preduzeća; od hapšenja i suđenja uhvaćenih prilikom bekstva iz zemlje do pasoša u rukama svakog ko ga je tražio; od tačkica i bonova u sistemu „racionisanog” snabdevanja do ekspanzije robe široke potrošnje i potrošačkog ponašanja – izvršena je transformacija realnog društvenog života. U ekonomskom sistemu jedino je uporno zaštićivana privatna svojina ozbiljnijih sredstava za proizvodnju. Transformacija uopšte nije obuhvatala politički sistem, u kome je i dalje suzbijana i proganjana svaka alternativna ideja postojećoj ideologiji i koji je obezbeđivao idolatriju neprikosnovenog vođe, Josipa Broza.

Ključ za prepoznavanje značenja filma nalazi se u odnosu rata i fudbala, s jedne strane, i pobede i poraza, s druge strane. Odnos rata i fudbala u samom filmu nije jednoznačan. Jedno viđenje tog odnosa sadržano je u egzaltiranoj patriotskoj retorici prilikom radio-prenosa (Čolović 1985) fudbalske utakmice

(„Bravo, mladi golmane, tako se brani otadžbina!”), u zalaganju za fudbalsko poravnanje ratnih računa („Osvetite oca!”) ili u „kažnjavanju” za izdaju nekoga ko je, kao i milion sugrađana, otišao na rad u inostranstvo („Naučite sina kako se bori za otadžbinu!”). Drugi, mirniji stav o odnosu rata i fudbala vrši eksplicitno poređenje i ironiše preterano unošenje u fudbal. Posle samo desetak dana boravka u Nemačkoj, Petar, uz karakterističnu uzrečicu („majn got”), već iskazuje tamošnji stav o tome da fudbal nije drama kako ga doživljavaju Jugosloveni, nego igra i rasonoda, dok je ranije, kao trener u Jugoslaviji, fudbal smatrao supstitutom rata.<sup>30</sup>

Bez obzira na razlike u eksplicitno izraženim stavovima o fudbalu i ratu, ostaje poređenje nas (Jugoslovena) i njih (Nemaca) i u ratu i u fudbalu. Između tog poređenja rata i fudbala stoji četvrtina veka u kojoj su uspostavljeni i transformisani odnosi zatečeni na kraju rata. Poraz Hitlerove Nemačke je rezultirao suđenjem za ratne zločine u Nirnbergu pred Međunarodnim vojnim tribunalom. Tim procesom je pravno osuđena nacistička praksa Trećeg Rajha, dok je Nemačka politički stavljena pod desetogodišnji protektorat. Formiranje Zapadne Nemačke 1949. godine i prestanak okupacije 1955. godine praćeni su značajnim ekonomskim napretkom, koji je doveo do potrebe nemačke privrede za stranom radnom snagom. Italijani, Španci, Portugalci i Grci su već krajem 1950-ih dolazili na rad u Nemačku, da bi im se u prvoj polovini 1960-ih godina priključili i brojni Jugosloveni, kojima je Nemačka bila zemlja zaposlenja ili veće zarade. Otvaranje granica početkom 1960-ih i masovni egzodus u Nemačku i Austriju i, nešto manje, u ostale zapadnoevropske zemlje suočio je Jugoslovane s činjenicom da pobeđena Nemačka svega 15 godina posle rata ima uspešnu i razvijenu ekonomiju, visok životni standard i daje mogućnost za zaposlenje i dobru zaradu. S druge strane, socijalizam, društveno vlasništvo i samoupravljanje stvorili su veliki broj nezaposlenih, nizak privredni razvoj i spori porast životnog standarda. Ta razlika i jugoslovenski gastarbajteri kao njen rezultat eksplicitno su prisutni u filmu

30 „I u sportu se ceo život svodi na borbu. Samo pogrešnu borbu. Kad nema ratova onda moramo da se praznimo kroz takve stvari.”

kroz lik Aleksandra koji je opisan kao „Jugosloven u Nemačkoj” i koji posreduje oko Petrovog prelaska u *Mihnen*, kao i kroz prikaz monumentalnog olimpijskog stadiona i TV tornja u Mihneni i ulica u Mihneni, punih radnji i reklama, kojima se Petar šeta za vreme prve utakmice *Minhena* i *Orkana*. Na taj način, u filmu je prisutna transformacija odnosa prema zemljama u koje se bežalo a potom odlazilo na „privremeni” rad i, posebno, prema onima koji su to činili. Ranije je napomenuto da je za ulogu direktora nemačkog kluba izabran Aleksandar Arandelović, fudbaler emigrant, koji je 1947. godine pobjegao iz Jugoslavije, a da je savetnik na scenariju Petar Radenković, koji je iz Jugoslavije u Nemačku otišao bez saglasnosti Fudbalskog saveza. Njihovo učešće u filmu je svojevrsna rehabilitacija i odgovor na stav koji iznosi Lenka, fudbalski i privredni funkcioner, po kome je Petar izdajnik jer je otišao u Nemačku. Na taj način, obezvređuje se taj stav, duboko uvrežen i introjektovan do te mere da se i sam Petar plaši da će biti proglašen za izdajnika.<sup>31</sup> Time film indirektno i ironično postavlja pitanje da li su stotine hiljada ljudi, koji su bili bez posla i otišli u Nemačku, izdajnici zemlje.<sup>32</sup>

Unutar fudbalskog i opšteg sportskog sistema, film ukazuje na činjenicu da je socijalistički koncept amaterskog igranja fudbala propao i da je jugoslovenski fudbal profesionalizovan. Međutim, sistem finansiranja profesionalnog fudbala je u Jugoslaviji bio u sivoj ekonomskoj zoni,<sup>33</sup> o čemu svedoči ucena kojom Lenka dobija finansijsku podršku za *Orkan* od direktora banke i direktora izgradnje bolnice, preteći im izbacivanjem iz upravnog odbora. Novac koji služi za transfer Ruzmarina u *Orkan* se nosi u tašni, a njegov odlazak iz mesta prate jurnjava i pucnjava. Nasuprot tome, prednost je na strani sistema u kome menadžeri i direktori (ili vlasnici) klubova obavljaju transfere uz puno pošto-

31 Pre odlaska u Nemačku, Petar se dvoumi i misli da je očeva smrt problem zbog koga nije siguran da li da ode u Nemačku, na šta mu žena kaže kako „mrtvi sve praštaju”.

32 O identitetskom pitanju gastarbajtera vidi antropološko istraživanje Dragane Antonijević (Antonijević 2013).

33 Svojevrsan paradoks je to što je prošlo preko četrdeset godina od filma *Trener*, a sistem finansiranja profesionalnog fudbala u Srbiji još uvek nije uspostavljen, te se i dalje javljaju afere i sudski procesi.

vanje pravnog sistema, koji, eventualno, narušavaju Jugosloveni sa svojim podsistemima davanja i uzimanja. U filmu ideološka matrica socijalizam-amaterizam u sportu dvostruko je poražena: bastardnim ili divljim profesionalizmom unutar zemlje, kao i pobedom i uspehom *Minhena*, tima koji je u potpunosti ustrojen na pravilima „kapitalizma” i profesionalizma.

Svi zajedno, u prvi plan istaknuti fudbalski profesionalci iza kojih se nalaze fudbalski emigranti koji su u zemljama emigracije ostvarili sportske i vansportske uspehe,<sup>34</sup> pa za njima gastarbajterska populacija neprisutna u filmu osim asocijativno, govore o porazu pobedničke ideje Drugog svetskog rata u Jugoslaviji – o porazu socijalizma. U doba maksimalno razvijane i ispoljavane ljubavi prema Josipu Brozu i svim elementima njegovog sistema (samoupravljanju, nesvrstanosti i opštenarodnoj odbrani), film koji je govorio o porazu amaterizma u zemlji, o shvatanju fudbala kao nastavka rata, javno i skriveno o opravdanosti odlaska iz „socijalističkog raja” i u kome se u fudbalu gubi od ratom poraženih Nemaca – predstavlja i opis stanja neprihvatljiv tadašnjem režimu i predviđanje njegovog budućeg sloma.

Ukoliko se odnos rata i fudbala shvati tako da fudbal nije nastavak rata, mada ga mnogi doživljavaju kao njegovu zamenu, onda se film *Trener* može rezimirati u rečenici: „Nemci, opravdano, gube ratove, ali, takođe opravdano, pobeđuju u miru”. Puriša Đorđević ovu rečenicu nije izrekao, nju nije izgovorio ni jedan lik iz filma, ali se ceo film može na nju svesti.

## Literatura

Anonim. Бане међу церишким „скакавцима”. *Фудбал* бр. 41. од 14. 01. 1954.

Antonijević, Dragana (2013) *Stranac ovdje, stranac tamo. Antropološko istraživanje kulturnog identiteta gastarbajtera*. Beograd: SGC i Odeljenje za etnologiju i antropologiju.

Čolović, Ivan (1985) *Divlja književnost*. Beograd: Nolit.

34 Pitanje šta je više udaljilo Petra Radenkovića iz jugoslovenske javnosti – odlazak iz zemlje ili uspešnost u „kapitalističkom” biznisu – ostaće bez odgovora.

- Давидовић, Горан и Милош Тимогијевић (2003) *Зайтамњена йрошлосй: истйорйја равнойораца чачанској краја Књ. 1. У йламену устйанка: райна 1941. йодина*. Чачак – Горњи Милановац – Краљево: Међуопштински историјски архив Чачак – Народни музеј Чачак Музеј рудничко-таковског краја – Народни музеј Краљево.
- Ђорђевић, Пуриша (2013) Моји школски другови на фотографији логора у Скели. *Политика* 21. 11. 2013. <http://www.politika.rs/rubrike/Sta-da-se-radi/Moji-skolski-drugovi-na-fotografiji-logora-u-Skeli.lt.html> (pristupljeno 10.10.2015.)
- Gizdić, Jurica (2014) U dalekoj Australiji umro legendarni hajdukovac Ante Žanetić Luli. *Slobodna Dalmacija*. 18. 12. 2014. <http://www.slobodnadalmacija.hr/Hajduk/tabid/83/articleType/ArticleView/articleId/268379/Default.aspx> (pristupljeno 25.10.2015.)
- Ivanović, Ivan (2008) *Crveni kralj*. VI dopunjeno izdanje. Beograd: Politika.
- Ivanović, Ivan (2008) „Osuda i odbrana ‘Crvenog kralja’”. U Ivanović, Ivan (2008) *Crveni kralj*. VI dopunjeno izdanje. Beograd: Politika.
- Koprivica, Božo (2014) Prvi disident – Aleksandar Arandelović. *Fenomeni*. <http://fenomeni.me/prvi-disident-aleksandar-arandelovic-tema-dribling> (pristupljeno 10.10.2015.)
- Kovačević, Drago (2014) Puriša Đorđević: Kod Čedomira Jovanovića osećam energiju za boljitak. *Portal Novosti* Broj 735 (20.01.2014) <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/01/purisa-dordevic-kod-cedomira-jovanovica-osecam-energiju-za-boljitak/> (pristupljeno 13.10.2015.)
- Mirković, Milosav (1972) Afera Ostojić ušla u roman. *Politika ekspres*. 27. avgust 1972. U Todorović, Dragoljub i Trkulja, Jovan (ur.) (2006) *Slučaj „Crveni kralj”* Beograd: Centar za unapređenje pravnih studija.
- Недовић, Радисав и Васовић Пантелија (2006) *Зайтамњена истйина: манййулацйје, обмане и йреваре у књизи „Зайтамњена йрошлосй – истйорйја равнойораца чачанској краја”*. Чачак: Општински одбор СУБНОР-а и Окружни одбор СУБНОР-а.
- Николова, Маја (2010) *Завод за йринудно васййййање омлагине у Смедеревској Паланци 1942–1944*. Beograd: Педагошки музеј.
- Radulović, Dušan i Milošević, Milan (2000) Dr Aca Obradović 1922–2000. *Vreme* br. 495. 1. jul 2000. [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/495/25.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/495/25.html) (pristupljeno: 26.10.2015.)

- Skembler, Grejam (2007) *Sport i društvo. Istorija, moć i kultura*. Beograd: Clio.
- Sportska kupusara Odlasci fudbalera u inostranstvo: kako je sve počelo.  
<http://www.strategija.org/odlasci-fudbalera-u-inostranstvo-kako-je-sve-pocelo/> (pristupljeno 25.10.2015.)
- Stojanović, Aleksandar (2013) Predavanje o Zavodu za prinudno vas-pitanje u Smederevskoj Palanci održano u Institutu za noviju isto-riju postavljeno na youtube 19.03.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ND8n7sxnwnM> (pristupljeno 14.10.2015.)
- Stojković, Slavko (2014a) Loptanje uz operske arije. *Вечерње новостии Online*. 09. jul 2014. [http://www.novosti.rs/dodatni\\_sadrzaj/clanci.119.html:500083-Loptanje-uz-operske-arije](http://www.novosti.rs/dodatni_sadrzaj/clanci.119.html:500083-Loptanje-uz-operske-arije) (pristupljeno 8.10.2015.)
- Stojković, Slavko (2014b) Odiseja Ace Autobusa. *Вечерње новостии Online*. 08. jul 2014. [http://www.novosti.rs/dodatni\\_sadrzaj/clanci.119.html:499904-Odiseja-Ace-Autobusa](http://www.novosti.rs/dodatni_sadrzaj/clanci.119.html:499904-Odiseja-Ace-Autobusa) (pristupljeno 8.10.2015.)
- Stojković, Slavko (2014c) Šljivovica marke „Radi”. *Вечерње новостии Online*. 12.07.2014. [http://www.novosti.rs/dodatni\\_sadrzaj/clanci.119.html:500574-Sljivovica-marke-Radi](http://www.novosti.rs/dodatni_sadrzaj/clanci.119.html:500574-Sljivovica-marke-Radi) (pristupljeno 15.10.2015.)
- Тирнанић, Богдан (2000) Звездин човек из Мадере. *НИН* број 2583. 29. јун 2000. <http://www.nin.co.rs/2000-06/29/13372.html> (pristu-pljeno 26.10.2015.)
- Todorović, Dragoljub i Trkulja, Jovan (ur.) (2006) *Slučaj „Crveni kralj”*. Beograd: Centar za unapređenje pravnih studija.
- Трбојевић, Данило (2014) *Сећање на зло. Политиика комеморације жртвима нацистичких и усташких логора*. Београд: Српски генеалогски центар и Музеј жртава геноцида.
- Velisavljević, Ivan (2014) Nacistički logori u jugoslovenskom igra-nom filmu. *Portal Agitpop*. 14.11.2014. <http://www.agitpop.me/?044B4002> (pristupljeno 14.10.2015.)
- Зец, Дејан (2011) Оаза нормалности или тужна слика стварности? Фудбал у окупираној Србији (1941–1944). *Годишњак за друштвену историју* 18 (3): 49–70.
- Зец, Дејан (2014) Фудбал у Крушевцу и крушевачком крају за време Другог светског рата. *Жујски зборник: часопис за историјска, културолошка и природњачка истраживања Жује* 9: 77–93.

Židak, Tomislav (2010) Zaboravljeni Perušić: U proteklih 11 godina nenamjerno je ignoriran jedan velikan. *Jutarnji list*. 08. 05. 2010. <http://www.jutarnji.hr/zaboravljeni-perusic--u-proteklih-11-godina-nenamjerno-je-ignoriran-jedan-velikan/760029/> (pristupljeno 25.10.2015.)

Жорж, Бранислав (2006) *Завод у Смедеревској Паланци. Осїрво сїаса или робијашиница*. Београд: Бранислав А. Жорж.



# MONTEVIDEO, BOG TE VIDEO (2010) – IDEOLOŠKI ŠVEDSKI STO KAO OSNOV BLOKBASTERA

## 1. Metaetnografija

Film *Montevideo, Bog te video* snimljen je u produkciji kompanije *Intermedia Network*. Film je režirao Dragan Bjelogrić, poznati glumac, kome je ovaj film prvi režiserski posao. Scenario su napisali režiser<sup>35</sup> Srđan Dragojević i Ranko Božić, pisac i scenarista.<sup>36</sup> Scenario je napisan prema romanu sportskog novinara Vladimira Stankovića, pod istim naslovom, *Montevideo, Bog te video*, koji je objavljen 2010. godine, šest meseci pre premijere. Film je premijerno prikazan 20. decembra 2010.

## 2. Etnografija recepcije

Za analizu<sup>37</sup> filma *Montevideo, Bog te video* recepcija je od velikog značaja, usled velike gledanosti i popularnosti. Naime, *Montevideo, Bog te video* je jedan od najvećih srpskih blokbastera. Gledanost filma u bioskopskim salama je posle tri nedelje dostigla 125.000 gledalaca, posle sedam nedelja 300.000, da bi

---

35 Iz bogate filmografije izdvajaju se filmovi *Mi nismo anđeli* (1992), *Lepa sela lepo gore* (1996) i *Rane* (1998).

36 Osim scenarija za oba dela *Montevidea*, Ranko Božić je napisao i scenario za film Ademira Kenovića *Ovo malo duše* (1986) i TV seriju *Vratit će se rode* (2007).

37 U toku rada na tekstu o filmu *Montevideo, Bog te video* razmenjivao sam ideje i informacije o različitim aspektima analize filma sa prof. Dragonom Antonijević, prof. Ljubodragom Dimićem, doc. Zoricom Ivanović, prof. Gordanom Jovanović, prof. Žarkom Trebješaninom i prof. Aleksandrom Životićem. Svaki od tih razgovora mi je bio koristan, te im zahvaljujem na ljubaznom sagovorništvu.

pola miliona gledalaca film dostigao u trinaestoj nedelji prikazivanja. Ukupno, u sedamnaest nedelja prikazivanja u bioskopima, prodato je 514.679 ulaznica.<sup>38</sup>

Prema broju bioskopskih gledalaca, *Montevideo* zaostaje iza filma *Zona Zamfirova*, koji je prema statistici imao daleko više gledalaca (1.082.052). Međutim, film *Zona Zamfirova* je rađen na osnovu istoimenog romana Stevana Sremca koji je deo školske lektire i među gledaocima je bio veliki broj đaka koji su u organizaciji škola gledali film, mada je i gledanost filma na televiziji bila veća od serije *Montevideo, Bog te video*.<sup>39</sup> Po broju gledalaca je samo još pet filmova ispred filma *Montevideo, Bog te video: Mi nismo anđeli 2* (2005) – 657.143, *Lepa sela, lepo gore* (1996) – 612.574, *Munje* (2001) – 571.341, *Ivkova slava* (2005) – 563.978 i *Nož* (1999) – 521.727, što film čini jednim od najvećih domaćih blokbestera. Potvrda *Montevidea* kao blokbestera stigla je i sa nastavkom pod naslovom *Montevideo, vidimo se*, iz 2014. godine, koji je za četrnaest nedelja prikazivanja imao 496.377 gledalaca.<sup>40</sup>

Film je na državnoj televiziji prikazan u izuzetno povoljnom terminu 1. januara 2012. godine („prime time” termin – 21.00 h) i, prema podacima državne televizije, gledalo ga je preko 3.000.000 gledalaca.<sup>41</sup>

Pre početka, kao i u toku prikazivanja filma u bioskopima i po završetku prikazivanja, *Montevideo* je pratila snažna propaganda ocenjena kao „uspešan marketing”. „Film je postigao

38 Na osnovu podataka Filmskog centra Srbije (<http://www.fcs.rs/generic.php?page=chartweek>). (posećeno 11.7.2017.)

39 Ipsos Strategic Marketing, avgust 2015. <http://www.rem.rs/uploads/files/PDF/6529-Analiza%20medijskog%20trzista%20u%20Srbiji%20-%20final.pdf>. (posećeno 11.7.2017.)

40 Na osnovu podataka Filmskog centra Srbije <http://www.fcs.rs/generic.php?page=chartweek>. (posećeno 11.7.2017.)

41 Podatak o gledanosti filma je preuzet sa sajta Radio-televizije Srbije od 2. januara 2012. godine: „Uz film je sinoć bilo 3.108.000 gledalaca. Rejting je bio 26 odsto, a skoro 53 procenta onih gledalaca koji su pratili TV programe sinoć je gledalo upravo premijerno izdanje filma *Montevideo, Bog te video*.”

<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/Dru%C5%A1tvo/1019740/Gledanost,+Bog+te+video.html> (Posećeno 13.11.2015.)

uspeh kroz afirmaciju različitih pratećih aktivnosti u Srbiji: humanitarne fudbalske utakmice, prijateljski fudbalski meč povodom UEFA Dana fudbala, učešće na Nušićijadi, proslava u Domu omladine povodom velike gledanosti filma, *Intermedia Network* bila je srebrni sponzor IV Olimpijade sporta, zdravlja i kulture trećeg doba u Sokobanji” (Simeunović Bajić 2012, 141).

Film je dobio nagrade na međunarodnim festivalima u Puli, Moskvi i Poljskoj, regionalnu filmsku *MTV nagradu* i *Oskar popularnosti*, a producenta kuća *Intermedia Network* dobitnik je nagrade *Poduhvat godine* (Simeunović Bajić 2012, 141).

Činjenica da je *Montevideo, bog te video* veliki srpski blokbaster usmerava analizu u tom pravcu, jer se kao ključno pitanje nameće upravo pitanje zašto je film postao blokbaster već u bioskopskoj fazi i imao dodatno visoku gledanost prilikom prikazivanja na televiziji, što je osnov uspeha nastavka *Montevideo, vidimo se* i TV serije od 16 epizoda, takođe prikazivane na državnoj televiziji.

### 3. Etnografija dijegeze

Najkraće, sadržaj filma se sastoji iz priče o pripremama za učešće srpske fudbalske reprezentacije na prvom Svetskom prvenstvu u Urugvaju 1930. godine, gde se dogodio pravi podvig srpskih fudbalera osvajanjem trećeg mesta.

Film se sastoji iz više narativnih tokova:

1. Glavni narativni tok je o odlasku reperezentacije Jugoslavije na Svetsko prvenstvo u Urugvaju, koji se račva na priču o bojkotu reperezentacije Jugoslavije od strane Jugoslovenskog nogometnog saveza iz Zagreba i igrača iz drugih tadašnjih saveza, i na priču o „sakupljanju novca” za put u Urugvaj. Ove dve račve narativa o odlasku reprezentacije Jugoslavije na Svetsko prvenstvo u Montevideu se povremeno spajaju u jedan tok. U sklopu tog narativnog toka je „snimak” reprezentativne fudbalske utakmice Jugoslavija – Bugarska.

2. Narativni tok o uspehu mladog i novog fudbalera (Tir-nanić), koji uključuje i priču o tadašnjem derbiju *BSK – Jugoslavija* i rivalitetu tih klubova, kao i njihovih navijača. U sklopu tog narativa se nalazi i „snimak” fudbalske utakmice klubova *Jugoslavija* i *BSK*.
3. Ljubavne priče, i to, s jedne strane, priča o ljubavnom četvorouglu dvojice fudbalera i dva ženska lika, na koji se naslanja narativni tok o sukobu sa Radom Pašićem, i, s druge strane, priča o Milutinu Ivkoviću – Milutincu i njegovoj ljubavnoj vezi.

U filmu se dramaturški obrađuju tri različite društvene na-petosti:

1. Socijalna tenzija između poslodavaca i najamnih radni-ka: rad u preduzeću jedan od fudbalera *BSK-a* (Mom-čilo Đokić – Gusar) ocenjuje: „Ovo je robija”; Tirke, na majčin predlog da se zaposli u *Ikarusu*, jer je „dobra fabrika”, ironično odgovara da se tamo radi „samo” 10 sati, dok se Mikica Arsenijević žali kako gazda „nema razumevanja ni za fudbal ni za fakultet”.
2. Politička tenzija – nacionalno trvenje – jugoslovenstvo naspram srpstva, hrvatstva i sl. Kralj Aleksandar uslov-ljava finansijsku podršku „jugoslovenskim” sastavom reprezentacije, dok bi Atanas Božić dao pare da je to „reprezentacija Srbije”.
3. Kulturna tenzija: shvatanje seksa, braka i porodice – suprotnosti i konflikti između nosilaca seosko-patri-jarhalnih, gradsko-patrijarhalnih (malograđanskih), urbano-građanskih i modernih shvatanja.

#### 4. Film i istorija

Dva narativna toka, koja drammatizuju odlazak reprezenta-cije Jugoslavije na Svetsko prvenstvo u Urugvaju, oslanjaju se na jedan stvarni i jedan izmišljeni niz događaja.

#### 4.1. *Finansiranje putovanja*

Izmišljeni tok, traženje finansijskih sredstava za put u Montevideo, zauzima najvažnije mesto u filmu i njegovo „razrešenje” predstavlja katarzu dramskog zapleta i sam krešendo filma. Nasuprot filmskom narativu, organizacija prvog Svetskog prvenstva u fudbalu je bila takva da je organizator snosio sve troškove puta i boravka reprezentacija koje su na njemu učestvovala. Prema zvaničnoj istoriji Svetske fudbalske asocijacije (FIFA), upravo je spremnost Urugvaja da snosi troškove puta i boravka svim reprezentacijama, uz mogućnost podele profita, bila odlučujuća u izboru Urugvaja za domaćina prvog Svetskog prvenstva u fudbalu.<sup>42</sup> Stoga se ceo zaplet oko traženja i obezbeđivanja sredstava za put može smatrati mitskom pričom.

#### 4.2. *Problemi u Fudbalskom savezu Jugoslavije*

Izmišljena priča o pribavljanju sredstava za put prepliće se sa stvarnim problemima koji su se javili oko sastava reprezentacije.

Donošenjem zakona 3. oktobra 1929. godine, kojim je proglašena Kraljevina Jugoslavija i uspostavljeno devet banovina, započeta su dva procesa reorganizovanja države. Prvi je centralizacija nasuprot dotadašnjoj stihijnoj decentralizaciji, a drugi je nova regionalizacija i uspostavljanje decentralizacije čiju su okolicu činile banovine sa svojim nadležnostima. Kao primer ranije decentralizacije može se navesti da su neke državne ustanove i organizacije na nivou države imale sedišta u drugim gradovima, a ne u prestonici. Tako je oblast socijalnog i zdravstvenog osiguranja bila stacionirana u Zagrebu, gde je formiran SUZOR (Središnji ured za osiguranje radnika) (Milosavljević 2014, 176). Neposredno posle Prvog svetskog rata, fudbalski savez pod nazivom Jugoslovenski nogometni savez osnovan je u Zagrebu 14. aprila 1919. godine (Сијић 2014, 13) i zadržao se tamo sve do 1929. godine. U trenutku osnivanja formirana su četiri podsaveta, pri čemu se beogradski zvao „loptački”, a zagrebački, ljubljanski i splitski „nogometni” (Антић 2016, 39–42). Pred sednicu

42 <http://www.fifa.com/about-fifa/who-we-are/history/first-fifa-world-cup.html>. (posećeno 8.8.2017.)

Jugoslovenskog nogometnog saveza u jesen 1929. pokrenuta je inicijativa da se sedište saveza premesti u prestonicu. Sednica, na kojoj je glasano o tome, održana je 23. novembra 1929. i u trenutku kada je predlog o premeštanju imao ubedljivu većinu u sali su izbili neredi i sednica je prekinuta (Сијић 2014, 16). Na ponovljenoj skupštini u Zagrebu 16. marta 1930. godine opet je glasano i sa 213 glasova za Beograd, 12 za Zagreb i 7 uzdržanih sedište je premešteno u Beograd. Otpor Upravnog odbora Zagrebačkog nogometnog saveza je trajao tokom 1930. godine i ogledao se u povremenom bojkotu reprezentacije Jugoslavije na međunarodnim takmičenjima. Jugoslovenski nogometni savez je nastavio da radi kao da i dalje rukovodi fudbalom u Jugoslaviji, pa je odredio komesere („komisiju od tri lica“) za sve podsaveze koji bi nastavili da upravljaju jugoslovenskim fudbalom kao transmisija JNS iz Zagreba.<sup>43</sup>

Pre ponovljenog glasanja, reprezentacija je u Atini, 26. januara 1930, igrala utakmicu sa Grčkom i u timu su nastupili igrači iz zagrebačkih klubova *HAŠK* i *Građanski* (Антић 2016, 54). Posle sednice od 16. marta i premeštanja sedišta saveza, na prijateljskoj utakmici protiv Bugarske (6:1) nije bilo igrača iz Zagreba, ali je na utakmici Balkanskog kupa protiv Rumunije 4. maja učestvovalo više igrača iz Hrvatske, i to iz zagrebačkih klubova *Konkordija* i *HAŠK* i splitskog *Hajduka* (Антић 2016, 54; Сијић 2014, 66). Kako se otpor zagrebačkog nogometnog podsaveza nastavljao, tako je došlo i do suspenzije Upravnog odbora Zagrebačkog nogometnog saveza (Сијић 2014, 17) i, sledstveno tome, novog bojkota reprezentacije od strane igrača iz Zagreba i Splita, te je na prijateljskoj utakmici s Bugarskom 15. juna, pred polazak u Montevideo, reprezentacija bila sastavljena isključivo od igrača iz beogradskih klubova (Антић 2016, 54; Сијић 2014, 67). Ovi događaji predstavljaju istorijsku okosnicu priče o sastavu reprezentacije Jugoslavije na Svetskom prvenstvu u Urugvaju

---

43 Zanimljivo je da je u „komisiju od tri lica“, koju je imenovao Jugoslovenski nogometni savez iz Zagreba, pristao da uđe Milutin Ivković, što je rezultiralo njegovim izbacivanjem iz fudbalskog kluba *Jugoslavija*. Milutinović je to učinio potpuno na liniji stavova Komunističke partije, koja je još na kongresu u Drezdenu 1928. godine proklamovala borbu protiv Jugoslavije i podršku nacionalnim pokretima.

1930. godine. Odluka Jugoslovenskog nogometnog saveza o suspenziji Upravnog odbora Zagrebačkog podsaveza doneta je na vanrednoj skupštini JNS-a 7. juna 1930. Odluka o suspenziji je izazvana različitim oblicima nepoštovanja JNS-a, među kojima je i to što Zagrebački podsavez „zabranjuje svojim igračima imenovanim od J. N. Saveza da igraju u državnom reprezentativnom timu”.<sup>44</sup> Posle tih događaja, već sledećeg meseca nastavljeno je državno prvenstvo koje se završilo u novembru pobedom zagrebačke *Konkordije* (Сијић 2014, 70).

Činjenica da fudbaleri iz Zagrebačkog podsaveza (kao i iz drugih podsaveza sa sedištima u Splitu, Sarajevu i Subotici) nisu bili u reprezentaciji u Montevideu jeste apostrofirana, ali je iz narativa uklonjen podatak da su učestvovali i igrači koji su igrali u inostranstvu (Sekulić, Bek i Stefanović), koji se pojavljuju tek u nastavku filma i seriji prikazanoj na televiziji.

## 5. Osnovne opozicije u filmu

Glavne opozicije u filmu iskazane su kroz likove. Neki od likova su direktno kontrastirani, dok se neki pozicioniraju na suprotnim tačkama skalarnih značenjskih osa. Sažimajući Gramasa, Jakobsona i Trubeckog, Dragana Antonijević definiše dve vrste opozicija zasnovanih na dva tipa negacija, „od kojih jedna govori o tome da dva člana stoje u međusobnom odnosu ‘prisustva:odsustva’ (obebežen i neobebežen član), pa se stoga isključuju; a druga kaže da je mogućan odnos ‘manje’ ili ‘veće’ obebeženosti...” (Antonijević 1991, 186). Te dve vrste opozicija ćemo nazvati kontrastnom i skalarnom opozicijom, jer se u prvoj odnos zasniva na kontrastu između prisustva i odsustva neke osobine, dok drugu karakteriše manje ili veće prisustvo neke osobine, kao na skali.

Primer direktnog kontrastiranja je odnos Rade Pašića i Milutina Ivkovića Milutinca, koji se, mada dramaturški veoma proizvoljno, nalaze u direktnom fizičkom obračunu. Direktno su suprotstavljeni i likovi Tirketa i Moše, čiji se sukobi odnose na mesto u timu, odnosno oko toga ko će igrati desno krilo, i na

44 *Политика*, 11. јун 1930, стр. 12.

odnos sa devojkama (Valerija i Rosa), tj. njihov ljubavni četvorougao. Osim ove ljubavno-sportske opozicije, kao opozicioni par se javljaju i „strasni navijači” klubova *Jugoslavija* i *BSK*, čuburski berberin Bogdan i kafedžija Rajko. Jedna od dramaturški posredovanih opozicija je između gazda i zaposlenih, izražena u dijalozima u kojima se zaposleni žale na teške uslove rada. Po pitanju finansiranja odlaska reprezentacije na Svetsko prvenstvo kontrastirani su uslovi za finansijsku pomoć koje postavljaju kralj Aleksandar i Andrejevićev tast, bogati Atanas Nikolić.

### 5.1. *Rada Pašić: Milutinac. Hedonista i satir vs. politički aktivista i romantik*

Opozicija Milutin Ivković Milutinac: Rada Pašić je dramaturški isforsirana i kulminira u njihovom fizičkom obračunu. Na taj način su podcrtane sve bitne suprotnosti koje karakterišu ova dva lika. U filmu se Milutinac i Rada Pašić kontrastiraju na dva načina. Prvo, Milutinac je politički aktivista koji hoće da promeni svet, dok je Rada Pašić hedonista koji svaki trenutak koristi da bi uživao u životu. Milutinac poziva radnike na akciju u maniru čiste komunističke propagande, terminologijom literature i filma o komunističkoj partiji između dva rata: „Ja mislim da je vreme za akciju”, i na pitanje: „Kakva akcija, Milutinac?”, odgovara: „Organizovana. Pojedinač, sam, ne može ništa” i dodaje: „Ljudi, mislim na pravu akciju, boga mu božijeg. A šta više čekamo?” U tom trenutku dolazi Milutinčeva devojka u luksuznom automobilu i Milutinac nije precizirao o kakvoj akciji je reč. Iz raznovrsnih narativa o „borbi radničke klase” između dva svetska rata može se pretpostaviti da se radi o štrajku ili demonstracijama. Ovaj prikaz Milutina Ivkovića odgovara istorijskom liku, jer je Milutinac bio komunist<sup>45</sup> i glavni urednik lista *Mladost* (1938–1939), koji je bio nezvanično glasilo Centralnog komiteta SKOJ-a (Stanišić 1968, 44–46).

45 To što Ivković nije bio zvanično član Komunističke partije uopšte ne menja njegovu pripadnost komunističkoj ideologiji. Za vreme rata Partija je procenila da Ivković treba da se pridruži partizanskim odredima, ali je usvojeno njegovo obrazloženje da, s obzirom na to da je 1938. godine ostao udovac, mora da se stara o deci i stoga će ga Partija uključiti u ilegalni rad u Beogradu (Stanišić 1968, 55).

Nasuprot Ivkoviću, Rada Pašić je oličenje hedonizma i raspisništva. U filmu se ne precizira izvor Pašićevog novca i samo je naznačeno njegovo kretanje u elitnim kafanama i klubovima predratnog Beograda. U prvoj sceni u kojoj se pojavljuje Rada Pašić, on iz luksuznog automobila poziva na zabavu devojke koje sede sa fudbalerima.<sup>46</sup> Nadmetanje između fudbalera i Rade Pašića oko toga sa kim u društvu će biti devojke nastavlja se u *Džokej klubu*, gde Pašić Valeriji, jednoj od svojih prijateljica, skreće pažnju na Mošu Marjanovića, što otvara novi ljubavni zaplet u filmu. Ono što je o Rade samo naznačeno je, inače, bila jedna od glavnih osobina sina Nikole Pašića. Baveći se posredništvom u sklapanju poslova s državom i drugim oblicima poslovanja zasnovanog na vezama, kao i direktnim odnosom s vlašću koju je predstavljao sam Nikola Pašić, Rada je zarađivao (i trošio) izuzetno velike sume novca. Najviše je trošio na luksuz (automobili, kuće, skupe kafane i klubovi, pokloni devojkaama i sl), a sam je izjavljivao da ne može da živi bez 500.000 dinara dnevno, što je bilo preko 300 tadašnjih plata sudije (Kulundžić 1968, 222). Opoziciona štampa, koja je pišući o nepodopštinama Rade Pašića ciljala na starog Bajua, opisuje Radu kako „u skupocenom automobilu frkće preko Terazija sa buljukom sumnjivih ženskih” (Kulundžić 1968, 224). Sliku životnog stila Rade Pašića ostavio je Ivan Meštrović u svojim memoarima, u kojima navodi kako su Rada i njegovo društvo dane i noći provodili u kafanama, a, kada njega nema, njegovo društvo je pilo i čekalo da dođe da plati račun. „On bi”, nastavlja Meštrović, „onda došao pred kavanu u automobilu s ljubavnicom, pa bi automobil ostavio pred kavanom da ga čeka i ženska u njemu, ta kad bi štogod popio, izvodio bi društvo, da im pokaže noge svoje *belle amie*...” (navedeno prema Kulundžić 1968, 235).

U filmu se javlja i opozicija vlasnici: najamni radnici, kojoj ideološko usmerenje daje Milutinac u navedenom tekstu. Ta opozicija se očituje i u odgovorima Tirketa majci na savet da se

---

46 Rada Pašić: „Hazenašice, šta kažete da vas vodimo u nezaboravan provod?”

Jedna od rukometašica: „A, gde nas vodiš?”

Rada Pašić: „Pa, ne znam, devojčice. Recimo ... *Džokej klub*”.

zaposli u *Ikarusu* i Mikice Arsenijevića treneru povodom kašnjenja na trening. Uz Milutinčev eksplicitan komunistički diskurs, obe replike se podudaraju s oficijelnom slikom kapitalističkog društva između dva svetska rata koja je bila sastavni deo marksističko-komunističkog tumačenja istorije. Takva slika predratnog društva bila je sastavni deo obrazovnog sistema u kome je formiran veliki deo populacije koja je 2010. godine gledala *Montevideo* i lako uspostavljala analogiju sa stečenim „znanjima”.<sup>47</sup>

Druugo kontrastiranje Milutinca i Rade Pašića odvija se u sferi ljubavi, braka i porodice. Dok je Rada neobuzdan u svojim odnosima s mnogobrojnim ženama, Milutinac je zaljubljen i veran Eli, kojom će se oženiti. U filmu Milutinac na čas odlučuje da prekine s fudbalom da bi se oženio i započeo karijeru lekara, da bi ga ostali fudbaleri iz reprezentacije serenadom ispod prozora nagovorili da igra na svetskom prvenstvu. Milutinčev odnos prema Eli, ćerki bogatog advokata Fridriha Popsa (Stanišić 1968, 34–35), jeste odnos romantične ljubavi i braka (Skokić 2004; Lajtman 2015, 109–110) u klasičnom građanskom maniru koji odgovara tom vremenu. Stoga bi se ta opozicija Rade Pašića i Milutinca, nagoveštena u samom filmu a sasvim prisutna u realnom životu oba lika, mogla opisati kao opozicija satira i romantika.

Više od četvrt veka od sloma marksističke političke vizije radničkog pokreta i shvatanja proletarijata kao „revolucionarnog subjekta” opozicija u kojoj bi se Rada Pašić i Milutinac kontrastirali po ideološkoj liniji nema značaj kakav bi imala 3 do 4 decenije ranije. Osim toga, bez obzira na to što je svoju težnju ka materijalnom bogatstvu gradió na politici (svoga oca), sam Rada je bio potpuno apolitičan i posvećen svojim poslovima koji donose veliki novac.<sup>48</sup> Likovi poput Milutinca su nestali s ne-

47 Generacije rođenih pre 1980. godine u toku školovanja su učene o „surovom eksploatatorskom kapitalizmu” u predratnoj Jugoslaviji, da bi za generacije koje slede taj vokabular lagano nestajao iz udžbenika istorije.

48 Na isti način je sasvim neprimodna Radina siledžijska akcija i tuča u koju uleće. Rada Pašić nije ispoljavao agresiju, jer je ona sasvim nefunkcionalna u njegovoj glavnoj delatnosti koja se odnosila na sticanje i trošenje velikog novca. Naprotiv, od svih napada preko opozicione štampe tog doba

stankom filmova, TV drama i serija o borbi radničke klase na čelu s komunističkom partijom, kao što su bili *Bombaški proces* (1976), *Sedam sekretara SKOJ-a* (1981), partizanski filmovi (vidi Zvijer 2011) i slično. Ipak, opozicija politički aktivizam: lični hedonizam nije nestala, mada je ublažena porastom političkog aktivizma u cilju ličnog hedonizma, čime se u realnosti uspostavlja medijacija između dva pola, prikazana kao opozicije. To razvodnjavanje opozicije političkog aktivizma (asketizma) i ličnog hedonizma je u realnosti novog društvenog sistema, socijalizma, započelo već u prvim danima vlasti jurišom partijskih vođa na dedinjske vile i njihovim uspješnim zauzećem.<sup>49</sup>

Hedonizam je u savremenosti obuhvaćen društvom zabave u kome zabava postaje osnovni smisao postojanja, oličen u paroli „Život je zabava”. Zabava, često nazvana „partijanje”, što je reč nastala od reči „parti” i kao prevod engleske reči *partying*, uključuje muziku, ples, alkohol, drogu i seks. Takve zabave (partijanja) odvijaju se u privatnim i javnim prostorima, ne uključujući nužno sve navedene elemente, karakteristične su za klubove („clubbing”<sup>50</sup>), a u Beogradu i za splavove,<sup>51</sup> mada se u reju modelu odvijaju na najraznovrsnijim prostorima. S druge strane, savremeno srpsko društvo nije bez društvenog aktivizma, tako da postoji određeni deo populacije koji sopstveni društveni angažman može poistovetiti sa Milutinčevom komunističkom propagandom i delanjem, barem na nivou opšteg društvenog aktivizma.

---

Rada se branio sredstvima pravne države, tužeći sudu novinare i novine za klevetu. Stoga se scena tuče, u kojoj glavne uloge imaju Rada Pašić i Milutinac, može smatrati pojačanjem te opozicije u samom narativu.

- 49 O zauzimanju dvorova i vila, raskoši i luksuzu, prisvajanju zlata i umetničkih predmeta komunističkih vođa svedoče njihovi saborci Milovan Đilas i Ljubodrag Đurić (Đilas 1990; Đurić 1989).
- 50 Pod pojmom „clubbing” podrazumeva se često izlaženje u klubove (Malbone 1998).
- 51 Noćni provod u Beogradu praćen je u posebnom mediju, kao što je portal *Beograd noću*, na kome se objavljuju slike iz provoda prethodnog dana, na veb adresi [www.beogradnocu.com](http://www.beogradnocu.com). Sajtova koji najavljuju (reklamiraju) noćna dešavanja i provod u Beogradu ima puno. Npr. [www.gdeizaci.com](http://www.gdeizaci.com) ili [www.urbanbug.net/kalendar-desavanja/nočni-zivot](http://www.urbanbug.net/kalendar-desavanja/nočni-zivot)

## 5.2. Dve semantički različite opozicije Tirke: *Moša i Valerija: Rosa*

U samoj filmskoj naraciji dva junaka filma, Tirke i Moša, nalaze se u raznim opozicionim odnosima. Na početku filma i na prvom Tirketovom treningu u *BSK-u* nastaje sukob oko mesta u timu, odnosno oko toga ko će igrati desno krilo. Tirke je na samom početku fudbalske karijere, a Moša je već afirmisan i ne samo što je zvezda tima već je i neko ko od sporta dobro živi, o čemu svedoči automobil koji vozi. O suprotstavljenosti govori cinična opaska Moše da će, zbog nekog ko nije odigrao ni jedan minut zvanične fudbalske utakmice, preći na levo krilo. Međutim, tokom daljih događaja u kojima obojica igraju i u *BSK-u* i u reprezentaciji ne vidi se kako je konflikt o mestu desnog krila razrešen. Opozicija početnik: as je skalarna opozicija i usponom jednog od dva lika (Tirke) na fudbalskoj lestvici, tokom filma, ona nestaje.

Tirke i Moša nisu samo opoziciono postavljeni na početku filma u okviru fudbala i tima za koji igraju. Ljubavni četvorougao s Valerijom i Rosom, u koji oni više ili manje voljno ulaze, pokazuje da su, značenjski, njih dvojica bez velikih razlika. Tirke je zaljubljen u Rosu i plen ženskog predatora Valerije, baš kao i Moša, ali Moša u odnos s Rosom ulazi zabunom i nastojanjem Rosinog teče, kafedžije Rajka, da Rosi po svaku cenu nađe muža. Pozitivan ishod ove epizode, u kojoj Tirke razrešava svoj odnos s Rosom a Moša ostaje gde je i bio, uz Valerijin odlazak iz grada, pokazuje da je melodramski zaplet između dvojice junaka klasičan dramaturški dodatak filmovima s istorijskom sadržinom. S druge strane, Rosa i Valerija su likovi čija opozicija nosi snažan semantički naboj.

Nasuprot skalarnoj opoziciji koju grade Tirke i Moša, opozicija Valerija: Rosa se može opisati kao opozicija samostalne devojke naspram udavače. To je kontrastna opozicija u kojoj su nemoguće promene intenziteta koje bi izjednačile opozicione pojave. Današnja, a posebno popkulturna vizija predratnog društva zasniva se na modelima za koje smatramo da, kao i svi idealni tipovi, ne odražavaju svaki element života, ali omogućavaju globalnu sliku funkcionisanja nekog društvenog segmenta i društva u celini. Tako se i ženski likovi u *Montevideu*, Rosa i

Valerija (kao i Milutinčeva devojka Eli), uklapaju u neke modele tadašnjih koncepata braka i porodice. Došavši sa sela kao neudata, Rosa je prototip neuspeha seosko-patrijarhalnog modela sklapanja braka, koji u XX veku, usled transformacije sela, ulazi u krizu (Erlih 1971, 150–171). Dolaskom u grad, ona ulazi u drugi model malograđansko-periferijskog shvatanja i sklapanja braka. Po tom obrascu, brak je neupitan cilj kome se teži, ali se, od porodice kao neprikosnovenog autoriteta u izboru bračnog partnera, pronalaženje pogodne osobe prepušta široj familiji (teća Rajko) ili čak poluprofesionalnim provodadžijama, koji su bili česta pojava u Beogradu tokom prvog dela XX veka. U predstavama o takvom sklapanju braka delimično je prisutna i volja osoba koje stupaju u brak, što se realizuje kroz pregovaranje sa starijim članovima porodice koji iniciraju izbor partnera. Nasuprot Rosi, Valerija je sasvim slobodna devojka, ali i zavodnica koja bira seksualne partnere,<sup>52</sup> nastojeći da ostvari superiornost u samom seksualnom odnosu. Ona je potpuna suprotnost smernoj Rosi koja mašta da se uda iz ljubavi i dostigne ideal građanskog braka kome prethodi romantična ljubav. Rosina želja je da dostigne odnos kakav je osnov Milutinčeve veze sa Eli, čiji ishod je u samom filmu označen kao brak.

Prema tome, film prikazuje tri modela ljubavi, od kojih dva imaju ishod u braku, uz treći model slobodne ljubavi s elementima ženskog donžuanizma i dominacije. Sva tri modela – malograđansko-periferijski kult braka, građanska romantična ljubav koja rezultira brakom i slobodna ljubav – nalaze se u filmu, ali su direktno suprotstavljena samo dva kraja ovog niza, dok srednji član predstavlja neku vrstu „evolucione” karike u predstavama o razvoju ljubavi i braka u srpskom društvu XX veka.

### 5.3. *Kralj Aleksandar: Atanas Božić. Jugoslavija vs. Srbija i politička značenja filma*

Nacionalno-političku opoziciju kontrastnog tipa grade jugoslovenstvo kralja Aleksandra, koji uslovljava finansiranje odlaska u Urugvaj „jugoslovenskim” sastavom reprezentacije, i

52 U filmskoj naraciji nije jasno da li je Rada Pašić Valeriji skrenuo pažnju na lepog i zgodnog fudbalera Mošu Marjanovića ili joj je na neki način naložio šta sa njim da radi.

srpski državni projekt, koji zastupa bogati preduzetnik Atanas Božić, sasvim eksplicitno izjavljujući da bi dao pare kada bi to bila „reprezentacija Srbije”. Tražiti političke korene ove dihotomije u vremenu između dva svetska rata je nesvrshodno<sup>53</sup> i to zato što je cela priča o finansiranju puta u Urugvaj izmišljena, kao što su izmišljeni zahtevi i politički stavovi potencijalnih finansijera. Međutim, ova opozicija se može uspešno pročitati iz perspektive nacionalno-državne situacije u vremenu nastanka filma (i literarnog predloška).

Transparentnost ove opozicije čini je uočljivom u svim analitičkim tekstovima o filmu (Simeunović Bajić 2012; Kragović 2010, 205–206, Grbović 2014<sup>54</sup>). Tako Nataša Simeunović Bajić piše: „U nekoliko scena provlači se antagonizam između unitarizma i federalizma koji je tada postojao u stavovima različitih političkih elita. Tako kralj ne želi da finansira odlazak u Montevideo jer tim nije sastavljen od jugoslovenskih igrača, a tast doktora Andrejevića, inicijatora ideje o odlasku i velikog entuzijaste, ne da novac jer se ne igra pod imenom Srbije” (Simeunović Bajić 2012, 148).

Aktuelnost ove opozicije u realnom političkom životu zemlje tokom poslednje decenije XX i prve decenije XXI veka učinila je da se obe opcije jasno prezentiraju u filmu, pri čemu se nijednoj ne daje prednost. Ideja koja je vodila ratove u Hrvatskoj i Bosni je na samom startu tih ratova bila bez šanse na uspeh. Politički programi koji su predviđali „ujedinjenje svih srpskih zemalja” ili ideja „svi Srbi u jednoj državi” poraženi su ratom i sklapanjem sporazuma i filmski narativ ih ne pominje. U doba stvaranja literarnog predloška, scenarija i filma, petnaest godina po raspletu jugoslovenske drame, u životu su jedna nostalgična

53 U vremenu u kome se odvija radnja filma Srbija ne postoji kao teritorijalno-administrativna jedinica, jer je država podeljena na banovine, od kojih se ni jedna ne poklapa sa granicama Srbije u kojima je ušla u Veliki rat, tako da se zamisao Atanasa Božića jedino može odnositi upravo na Srbiju posle balkanskih ratova.

54 Master rad *Konstrukcija emocionalnih obrazaca u filmu kao kulturnoj tvorevini* na studijama psihologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, rađen kod mentora prof. Gordane Jovanović, odbranjen je novembra 2014. godine. U ovom radu se analiziraju dva filma: *Klopka i Montevideo, Bog te video*.

i jedna realna opcija: jugonostalgija i nezavisna Srbija. Konfuzija srpske politike po pitanju očuvanja jedinstvene Jugoslavije ili očuvanja nekih njenih delova, sve do grčevitih neuspešnih pokušaja vlade Vojislava Koštunice da zadrži poslednju odlazeću republiku Crnu Goru, traje sve do trenutka kada Srbija dobija nezavisnost. Ideja o nezavisnoj Srbiji bila je jednako odbacivana od onih koji su se zalagali za opstanak Jugoslavije i od onih koji su nastojali da se u državnom okviru, koji je već bio uništen međunarodnim priznanjem Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Makedonije, sačuvaju srpski delovi tih država i jedna cela republika bivše Jugoslavije. Pobornici nezavisne Srbije, koji nisu imali svoju političku reprezentaciju, jednako su smatrani za izdajnike i Jugoslavije i srpskog naroda. Taj nevidljivi deo političkog spektra s razvojem događaja je postao „pobednik” koji nema više kontrastnu ideju, osim nostalgije oličene u jugonostalgiji. U slučaju *Montevidea* prisutne su te dve opcije – nezavisna Srbija, oličena u sastavu fudbalske reprezentacije i u, tada neostvarivom, zahtevu Atanasa Božića da se „igra pod imenom Srbije”, i Jugoslavija, za koju se eksplicitno zalaže kralj Aleksandar. Kralj odbija da plati putovanje u Urugvaj, jer u timu nema Jugoslovena, a podršku rumunskog kralja reprezentaciji Rumunije komentariše rečima: „Pustite rumunskog kralja. To je srećković. Nema Srbe i Hrvate”. Obe ideje su, s obrnutim ulogama, prisutne u vremenu nastanka filma: država je Srbija, a Jugoslavija partikularna nostalgija.

Literarna i filmska priča prave analošku asocijaciju događaja u Loptačkom savezu Jugoslavije 1930. godine sa kasnijim raspadom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije 1991. godine. Takva analoška veza se pojačava publicistički utvrđenim stavom da je raspad SFRJ počeo na stadionu *Maksimir* fudbalskog kluba *Dinamo* sukobima na utakmici *Dinamo – Crvena Zvezda*, 13. maja 1990. godine. Istorija daje materijal za analogije, kao što je sled događaja u Loptačkom savezu i potonji raspad Kraljevine Jugoslavije 1941. godine i osnivanje Nezavisne države Hrvatske, i sled događaja u kome se posle pomenute utakmice dogodio, mada već započeti, raspad SFRJ i stvaranje nezavisne Hrvatske, ali se analogije stvaraju predstavama i konstruktima. Literarni predložak i filmski scenario ne prave direktno ana-

logiju tih događaja, ali je serviraju gledaocu koji ima dovoljno primarnog znanja o nedavnoj prošlosti da je sam stvori, što u intervjuima čini i sam pisac romana po kome je nastao scenario.<sup>55</sup>

U filmu je Čubura mesto na koje se radnja filma često vraća posle ekskurza na druge lokacije, kao što je i veliki broj likova upravo lokalnog karaktera (Tirke, mali Stanoje, Bogdan, Rajko...). „Najviše je prikazana Čubura i njena ‘kaldurma’, na kojoj je svoje fudbalske čarolije usavršavao jedan od glavnih junaka, Aleksandar Tirnanić Tirke” (Simeunović Bajić 2012, 146). Lokalpatriotizam jeste u bazičnoj opoziciji sa svim vrstama nacionalnog identiteta. Čuburski lokalpatriotizam se javljao u trenucima kada veliki diskursi (nacionalistički, državno-unitaristički) i njihove emanacije počinju da guše „obične ljude” koje ne interesuju veliki narativi, a, još manje, moguće i stvarne posledice tih narativa po sam život. U trenucima velikog nacionalnog zanosa i uvoda u rat u Hrvatskoj i Bosni, kada su vesti bile zatrpane informacijama o formiranju srpskih autonomnih oblasti (SAO Zapadna Slavonija, SAO Birač, SAO Romanija i sl), na zidovima čuburskih zgrada je osvanuo grafit SAO Čubura. Po svom sadržaju lokalpatriotizam je u opoziciji sa svim oblicima većih etnomitova, kao što su srpski nacionalizam ili ideologija jugoslovenstva. Naglašenost „čuburstva” koje je oličeno u Tirketu, malom Stanuju, berberinu Bogdanu, kafedžiji Rajku i ostalim likovima iz čuburskog miljea, u filmu predstavlja kontrapunkt velikim pričama o tome da li reprezentacija treba da predstavlja Srbiju ili Jugoslaviju. To što Čuburci mali Stanoje i Tirke „spasavaju” srpsku reprezentaciju koja ide na svetsko prvenstvo pod imenom Jugoslavija pokazuje pozitivnu sliku lokalne zajednice, koja, u političkoj realnosti, omogućava da lokalni političari van nacionalnih stranaka pobeđuju na izborima i formiraju vlast u

---

55 „(Knjiga) baca svetlost i na naše doba, i može donekle da ‘objasni’ zašto se 90-ih godina desio raspad velike Jugoslavije, kako je i ta država počela da ‘puca po šavovima’ najpre na fudbalskim terenima, zbog čega je fudbal možda najviše politizovan od svih sportova. Prvo svetsko prvenstvo u fudbalu bilo je samo jedan od brojnih nesporeda na relaciji Beograd – Zagreb.(...) SFRJ jeste vidno ‘vizuelno’ počela da puca na utakmici *Dinamo – Zvezda* 13. maja 1990, kada je Zvonimir Boban kung-fu udarcem oborio policajca.” Vladimir Stanković u intervjuu *Večernjim novostima* od 26. januara 2014.

gradu ili opštini. Stoga se čuburski lokalpatriotizam neće isključivo dopasti samo onima koji su ispisivali pomenuti grafit, već svima koji misle da su lokalni problemi najvažniji i da je osnovni posao političara da te probleme rešavaju na dobrobit sugrađana.

#### *5.4. Opozicija mali Stanoje: Atanas Božić i bajkovito razrešenje problema na kraju filma*

Na samom kraju filma, glavni problem – nedostajući novac za put u Montevideo, razrešavaju mali čistač cipela Stanoje, bogati preduzetnik Atanas Božić i građani koji stoje u redu da im Stanoje očisti cipele i tako daju prilog za putovanje. Ovaj bajkoviti kraj predstavlja razrešenje sasvim realističnog, mada izmišljenog zapleta oko putovanja reprezentacije Jugoslavije na svetsko prvenstvo u fudbalu. Bajkovitost, odnosno neostvarljivost takvog razrešenja počinje nemogućim prilivom gledalaca iz svih delova grada, koji, podstaknuti radio prenosom, za samo 15 minuta pauze prevaljuju put od npr. Čbure do Kalemegdana gde se igrala utakmica. Imaginaran je i sam način prikupljanja novca koji će ostvariti mali čistač cipela, tako što će svima očistiti cipele i od njihove nadoknade sakupiti novac za put. Među građanima koji plaćaju Stanaju čišćenje izdvaja se Atanas Božić, koji daje veliku sumu novca.

Semantički, i mali Stanoje i Atanas Božić su preduzetnici i samo ih razlikuje siromaštvo uličnog čistača cipela i bogatstvo velikog preduzetnika. Siromaštvo malog Stanaja i bogatstvo Atanasa Božića su dva pola iste ose na kojoj se nalaze preduzetnici, što njihovu opoziciju čine skalarnom, a ne kontrastnom. Upravo skalarna priroda njihove opozicije omogućava da se sjedine u bajkovitom razrešenju glavnog zapleta. Zajednička akcija uz medijaciju potrošača/donatora briše razlike i svodi rešenje problema na preduzetništvo i preduzetnički duh.

Značenje bajke, tačnije bajkovitog kraja priče o potrazi za novcem kojim bi se obezbedilo putovanje u Montevideo, moguće je potražiti u kontekstu ekonomskih sistema zasnovanih na preduzetništvu, odnosno u položaju preduzetništva u državnom sistemu. Sasvim uprošćeno posmatrano, liberalna država sa slabim poreskim sistemom je posle velike ekonomske krize u SAD

i u nekim evropskim zemljama krenula prema socijalnoj državi s idejom društva blagostanja. Globalni problemi ekonomskog rasta, porasta stanovništva i ekološke svesti ušli su u centar pažnje već krajem 1960-ih i to s obe strane gvozdene zavese.<sup>56</sup> Paralelno s tim procesima saznanja o kritičnim globalnim kretanjima tekao je i proces rastakanja socijalne države i uspostavljanja neoliberalne ekonomije. Neoliberalno smanjenje poreza i smanjenje socijalnih davanja praćeno je razvitkom svesti o neophodnosti društveno odgovornog poslovanja (Corporate social responsibility), koja je rezultirala pravom eksplozijom tekstova o toj temi u, prvenstveno američkim, naučnim i stručnim časopisima tokom 1970-ih godina. Dogodilo se premeštanje sakupljanja novca za socijalna davanja iz sfere obaveznosti poreskog sistema u sferu dobrovoljnosti društveno odgovornog poslovanja, koje osim novca za društvene potrebe uključuje i ekološku svest, vođenje računa o održivom razvoju, odnosno brigu o ukupnom okruženju u kome deluje preduzetništvo. Donatorstvo, filantropija, mecenstvo su u ranijem sistemu bili prvenstveno stimulirani poreskim olakšicama, dok su u društveno odgovornom poslovanju postali deo samostalno formirane politike preduzetničkog subjekta. U Srbiji, posle dve decenije transformacije socijalističkog samoupravnog sistema u tržišnu ekonomiju, u neoliberalnom okruženju, socijalističku socijalnu državu je zamenila neoliberalna ekonomija sa preduzetničkim ulaskom u ranije socijalne zabrane, kao što su zdravstvo i prosveta. U takvoj situaciji je neophodna promocija društveno odgovornog poslovanja, a takvoj promociji ide na ruku činjenica da se, istorijski gledano, radnja filma odigrava u sličnom ekonomskom sistemu predratne Jugoslavije u kojoj su se sporo i teško uspostavljali elementi socijalne države. Slučaj Atanasa Božića, koji prvo odbija da finansira putovanje u Montevideo iz političkih razlo-

---

56 Osnovan 1968, Rimski klub je 1972. publikovao knjigu *Granice rasta*, dok se u okviru „izgradnje socijalizma” naučno-tehničkom revolucijom bavio tim Čehoslovačke akademija nauka sa Radovanom Rihtom na čelu, što je rezultiralo 1967. godine knjigom *Civilizacija na raskršću*. Obe knjige su prevedene 1970-ih godina – *Civilizacija na raskršću* 1972, *Granice rasta* 1978, što je sa knjigom Rudija Supeka *Ova jedina zemlja. Idemo li u katastrofu ili u treću revoluciju* iz 1973. godine zaokruživalo saznanja o novim globalnim problemima.

ga, da bi ipak na kraju dao znatan, ako ne i odlučujući novac za put, ukazuje na neophodnost društveno odgovornog poslovanja kojima se nadomešćuje socijalna država. Ni kralj, ni ministarstvo, ni fudbalski savez nisu „omogućili” odlazak reprezentacije u Urugvaj, već je to učinio osvešćeni preduzetnik, koji pokazuje kako se problemi mogu rešiti ukoliko se posluje u skladu sa društvenom odgovornošću.

## 6. *Montevideo* kao blokbuster

Za razliku od ruskih blokbastera postsocijalističkog vremena koji rehabilituju predsocijalističko doba u Rusiji (Noris 2012), *Montevideo, Bog te video* nema tu jednostranost, već je prisutno nastojanje da se prošlost prikaže izbalansirano i to istovremeno kroz predstavljanje građanskog društva između dva rata kao idiličnog života u predgrađu ili teškog položaja eksploatisanih radnika, ali i kao galmurozni svet bogatih. Ipak se i to može shvatiti kao izvesna rehabilitacija, s obzirom na to da je u socijalističkom periodu građansko društvo bilo izloženo oštrom negiranju u ideološkom programu partije i zvaničnoj istoriji, zatim u literarnim, dramskim i filmskim prikazima komunističke borbe protiv kapitalizma, kao i podsmehu, za šta su posebno korišćeni dramski tekstovi Branislava Nušića.<sup>57</sup> Prikazivanje predratnog građanskog društva bez ideološke iskrivljenosti je bila retkost u popkulturnim proizvodima tokom socijalizma.<sup>58</sup>

U vizuri novog društva koje je sa komunističkom ideologijom kao zvaničnim tumačenjem sveta raskidalo krajem prošlog veka, srpsko predratno društvo prikazano je s namerom da se opiše onakvo kakvo je bilo, ali i sa dosta učitavanja sadašnjosti,

57 Osim brojnih pozorišnih predstava Branislava Nušića, koje su bile neizostavni deo repertoara mnogih pozorišta za vreme socijalizma, snimljeno je više filmova u kojima se Nušićeve komedije koriste kao zgodno sredstvo za kritiku buržoaskog sistema predratnog doba, kao, na primer, *Dr* (1962) i *Pre rata* (1966). O antikapitalističkom čitanju Nušića (Gligorić 1962, 30 i 35–36; Đoković 1964, 99, 115, 155 i 168).

58 Uz svu vernost ideologiji radničkog i partizanskog pokreta, serija *Više od igre* (1976) bila je neko vreme bunkerisana zbog cenzora kojima se nije sviđao prikaz srpske buržoazije (Simeunović Bajić 2015, 101 i 111).

kao i sa recidivima bivše ideologije i bivše države. Taj miks predstavlja osnov ideološkog „švedskog stola” koji se nalazi u filmu.

Važnost ideološkog „švedskog stola” za veliku gledanost polazi od selektivne identifikacije koja se ostvaruje gledanjem filmova (i TV serija). Kao primer selektivne identifikacije gledalaca navodi se kako se latino gledaoci TV serije *Poroci Majamija* (*Majami Vice* 1984–1990) identifikuju sa latino narko-bosovima koji su u seriji prikazani u raskoši i bogatstvu, bez obzira na to što su to likovi koji završavaju u zatvoru ili čak budu ubijeni. Takođe, žensko čitanje serije *Čarlijevi anđeli* (*Chalies Angels* 1976–1981) izostavlja mušku nadređenost i zaustavlja se na uspehu ženskih likova (Fisk 2001, 156 i 163–164). Takva čitanja su dovela do pojmova kao što je De Sertoov „supermarket” ili Altmanov pojam „jelovnik”, koji ilustruju biranje značenja od strane gledalaca u seriji *Dallas* (Fisk 2001, 164), a čitanje značenja je „proces pregovaranja između priče na ekranu i kulture gledalaca” (Katz and Liebes 1984, 28).

S druge strane, čak i u ideološki rigidnom socijalizmu negativni likovi su prikazivani sa skrivenim simpatijama. U ranom filmskom ostvarenju Kreše Golika *Plavi 9* (1950) glavni negativac je oslikan kao bonvivan, koga karakterišu kravata, šešir, maramica, terevenke i tulumarenje, kao i „pušenje, sunčane naočale, biljar, ples, alkohol i – jazz” (Pavličić 2005, 116), što J. Pavličić naziva „voajerstvom uživanja” (Pavličić 2005, 115), i donekle podseća na prikaz Rade Pašića u *Montevideu*. Ako je takva mogućnost voajerstva, priželjkivanja i identifikacije bila moguća u tvrdom socijalizmu prve petoletke, onda je u doba nastanka *Montevidea* i Rada Pašić sasvim sigurno potencijalni objekt identifikacije, na šta ne utiče njegovo karakterisanje kao negativca. Prema tome, i negativni lik kao što je Rada Pašić ulazi u grupu likova koji nose određene ideološke sadržaje i koji mogu biti objekt identifikacije uz previđanje i ignoraciju opozitnih likova.

Na osnovu ukazivanja na osnovne opozicione parove u narativu vidi se da su u filmu prisutni elementi koji bi se ranije „dopali” pritajenoj želji, a sada izražavaju sasvim realno stanje Srbije kao nezavisne države. Takođe, u filmu je moguće naći elemente ranijeg zalaganja za očuvanje Jugoslavije prisutno u političkim sukobima početkom 90-ih godina prošlog veka, kao i

osnov za savremene jugonostalgije. Sveprisutni patriotizam koji je u filmu jugoslovenski, ali i srpski, može donekle amortizovati nezadovoljstvo onih koji su bili za rušenje Jugoslavije, ali protiv nezavisne Srbije, i čija su državno-politička nastojanja poražena vojno, diplomatski i politički.

Relativno tihi lokalpatriotizam, koji na realnoj političkoj sceni tek ponegde i ponekad napravi pometnju etabliranim političkim strankama nacionalnog obuhvata, ima u filmu zapaženo mesto, što onima koji dele takva shvatanja omogućava da se lako prepoznaju.

Uz jugonostalgiju, koja prikaz svojih shvatanja nalazi u stavovima kralja Aleksandra, i jedna druga nostalgija, „komunonostalgija”, nalazi se na više mesta u filmu, gde se koristi retorika ranijih filmova i TV serija o velikoj ulozi radničkog pokreta, koji je, prema oficijelnoj istoriji propovedanoj u socijalizmu, „obeležio” celu predsocijalističku istoriju.

Pojavljivanje dobrih i poštenih manje uspešnih ali i veoma bogatih preduzetnika potpuno ohrabruje preduzetnički duh u društvu, koje je uspešno preduzetništvo postavilo kao glavni put razvoja.

Dva životna stila – hedonizam i društveni aktivizam – nalaze se na meniju i identifikacija je moguća bez obzira na to da li je neko deo „društva zabave”, društveni aktivista ili se potajno divi jednima i drugima. Isto tako, različiti modeli ljubavi i braka, od seosko-patrijarhalnog do građanskog ili slobodno celibatnog, prisutni su u filmu, ali i u stvarnosti, što olakšava korespondiranje sa narativom i identifikaciju.

I na kraju, ali ne bez značaja, treba pomenuti i navijaštvo koje, učitano ili ne u prošlost, odslikava današnje pomeranje tog fenomena u centar delanja velikog broja ljudi. Istovremeno, film nastoji da deluje pedagoški, jer podržava one navijače koji, poput berberina Bogdana i kafedžije Rajka, vatreno ali dijaloški raspravljaju o klubovima za koje navijaju bez koršćenja nasilja.

Velika ponuda političkih stavova o tome kakva i kolika treba da bude država i šta obuhvata ono što je „naše”, o tome da li život treba trošiti na uživanje i zabavu ili menjanje sveta, kao i da li sebe prepustiti tradicionalnim obrascima braka, građanskim shvatanjima ljubavi ili pak nesputanim seksualnim vezama

učinili su da *Montevideo* ima velike šanse da se dopadne onima koji žive, priželjkuju ili dele neku od tih ideja.

## Literatura

- Антић, Драгољуб П. (2016) *Историја фудбалских такмичења*. Београд: Ганеша клуб.
- Antonijević, Dragana (1991) *Značenje srpskih bajki*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Đilas, Milovan (1990) *Revolucionarni rat*. Beograd: Književne novine.
- Đoković, Milan (1964) *Branislav Nušić*. Beograd: Nolit.
- Đurić, Ljubodrag (1989) *Sećanja na ljude i događaje*. Beograd: Rad.
- Erlich, Vera St. (1971) *Jugoslavenska porodica u transformaciji*. Zagreb: Liber.
- Fisk, Džon (2001) *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Gligorić, Velibor (1962) *Branislav Nušić*. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
- Grbović, Jelena (2014) *Konstrukcija emocionalnih obrazaca u filmu kao kulturnoj tvorevini*. Master rad odbranjen novembra 2014. godine na studijama psihologije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.
- Katz, E. & Liebes, T. (1984) Once Upon a Time in Dallas. *Intermedia* 12 (3): 28–32.
- Kragović, Branislava (2012) Od Montevidea do Đenove – dve slike sporta. *Bezbednost* 1: 197–209.
- Kulundžić, Zvonimir (1968) *Politika i korupcija u kraljevskoj Jugoslaviji*. Zagreb: Stvarnost.
- Lajtman, Katarina (2015) Veza i brak: javni diskurs i pojedinačno iskustvo. *Etnološka istraživanja* 20: 107–117.
- Malbon, Ben (1998) „Clubbing: Consumption, Identity and the Spatial Practices of Every-Night Life”. U *Cool places. Geographies of Youth Cultures*, Skelton, T. and Valentine, G. (eds.), 266–288. London: Routledge.
- Medouz, Donela H. i drugi (1978) *Granice rasta*. Zagreb: Stvarnost.
- Milosavljević, Ljubica (2014) *Antropologija starosti: penzije*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju i SGC.
- Noris, Stephen M. (2012) *Blockbuster history in the New Russia: movies, memory, and patriotism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- Pavličić, Jurica (2005) *Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovu filmu Plavi 9*. *Hrvatski filmski ljetopis* 44: 111–118.
- Rihta, Radovan i saradnici (1974) *Civilizacija na raskršću*. Beograd: Komunist.
- Сијић, Милорад (2014) *Фудбал у Краљевини Југославији*. Александровац: Завичајни Музеј Жупе Александровац.
- Simeunović Bajić, Nataša (2012) *Narativne matrice i diskurzivne prakse filma Montevideo, Bog te video*. *Kultura* 134: 141–151.
- Simeunović Bajić, Nataša (2015) *Domaće igrane TV serije u jugoslovenskoj i postjugoslovenskoj popularnoj kulturi*. Doktorska disertacija odbranjena 2015. godine na Fakultetu političkih nauka u Beogradu.
- Skokić, Tea (2004) *Romantic Love*. *Narodna umjetnost* 41 (1): 145–165.
- Stanišić, Boško Đ. (1968) *Milutinac*. Beograd: Izdavačko preduzeće Borba.
- Supek, Rudi (1973) *Ova jedina zemlja*. Zagreb. Naprijed.
- Zvijer, Nemanja (2011) *Ideologija filmske slike. Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*. Beograd: Filozofski fakultet.



# BEKSTVO U POBEDU. VICTORY (1981) – UZORI I ZNAČENJA

## 1. Uvod

*Bekstvo u pobedu* (*Victory*, John Huston, 1981) jeste jedan od retkih holivudskih filmova koji je posvećen fudbalu, tačnije jednoj fudbalskoj utakmici. Slaba zastupljenost filmova o fudbalu u holivudskoj i ostaloj američkoj produkciji posledica je specifičnog razvitka fudbalske igre u Sjedinjenim Američkim Državama.

Pre Drugog svetskog rata i više od dve decenije kasnije fudbal u SAD je bio sport kojim su se pretežno bavili doseljenici. Do pred sam kraj 70-ih godina dvadesetog veka fudbalske lige su često imale etnički karakter, poput *German-American Soccer League*, koja je osnovana 1923. godine, ili su bile sastavljene od klubova koji su imali kao obeležje nacionalnu pripadnost doseljenika, npr. Škota, Iraca ili Hispanaca. Prekretnica u razvoju fudbala u SAD je bilo osnivanje prve profesionalne američke lige (*North American Soccer League*) 1964. godine. Ulaganjem znatnog kapitala i dovođenjem velikih zvezda svetskog fudbala započelo je dvadesetogodišnje postojanje ove lige u Americi. Osim svetskih zvezda, i u timovima NACL je igrao veći broj igrača iz prethodnih „etničkih” timova. U vreme nastanka ideje o filmu *Victory* normalno je funkcionisala *North American Soccer League*, da bi, koincidencijom, izlazak filma bio praćen krizom u američkoj fudbalskoj ligi, koja je rezultirala njenim gašenjem 1984. godine. Takav razvoj fudbala uslovio je da je *Victory* najverovatnije jedini američki film o evropskom fudbalu u XX veku. Osim žanru sportskog filma, *Victory* pripada i žanru ratnog filma, odnosno podžanru filma o ratnim zarobljenicima i njihovim pokušajima bekstva iz logora.

Film je režirao Džon Hjuston (John Huston). Priču po kojoj je napravljen scenario su kreirali Jabo Jablonski (Yabo Yablonsky), Đorđe Milićević (Djordje Milicevic) i Džef Megvajer (Jeff Maguire), a kao scenaristi su potpisani Jablonski i Evan Džons (Evan Jones). Film je snimljen u produkciji kompanije *Lorimar* (*Lorimar Film Entertainment*).

Prema rečima jednog od scenarista filma, Hjuston je naizmenično radio zanatske filmove i filmove u koje je unosi sav svoj autorski potencijal ili „jedan za njih, jedan za sebe” (Milićević 2010). Hjuston je i filmove koje je radio rutinski („za njih”), radio profesionalno i od cele ekipe zahtevao punu koncentraciju (Meyers, 2011, Ch. 25, Part III). Autor monografije o Hjustonu Leslie Brill u izbor analiziranih filmova nije uvrstio *Victory*, smatrajući ga „tankim”, ali odaje priznanje Hjustonu koji je i u takvim filmovima uspevao da zadrži napetost i u dužini i u intenzitetu kao malo koji reditelj (Brill 1997, 62).

U filmu igraju poznati glumci Majkl Kejn (Michael Caine) i Silvester Stalone (Silvester Stallone), kao i brojni fudbaleri, na čelu sa najpoznatijim fudbalerom posleratnog doba, Peleom, koji je karijeru završio nekoliko godina pre snimanja filma upravo u Americi, u klubu *Kosmos* iz Njujorka. Osim Pelea, u filmu se pojavljuju bivši fudbaleri, koji su, poput Pelea, nastupali u američkim klubovima, kao raniji kapiten engleske reprezentacije koja je 1966. godine osvojila prvenstvo sveta, Bobi Mur (Bobby Moore), argentinski reprezentativac Osvaldo Ardiles i još jedan fudbaler *Kosmosa*, Verner Rot (Werner Roth<sup>59</sup>), koji je igrao kapitena nemačkog fudbalskog tima.

Za vreme u kome je sniman *Victory* je bio visokobudžetni film, čiji se budžet procenjuje na 10 miliona dolara, koliko je iznosila i zarada od filma u američkim bioskopima tokom četiri meseca prikazivanja. Ipak, film je producentima doneo znatan prihod, jer je van Sjedinjenih Država ostvario zaradu od preko 16 miliona dolara.<sup>60</sup>

59 Verner Rot (rođen u Jugoslaviji 1948. godine) je pre *Kosmosa* igrao u njujorškom nemačko-mađarskom timu *N.Y. German-Hungarians*, <http://nasljerseys.com/Players/R/Roth.Werner.htm> (posećeno 6.11.2017).

60 Podaci o zaradi filma preuzeti su sa sajta IMDB (Internet Movie Database), [http://www.imdb.com/title/tt0083284/business?ref\\_=ttfc\\_sa\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0083284/business?ref_=ttfc_sa_3) (posećeno 11.3.2017).

Premijera filma *Victory* održana je na filmskom festivalu u Moskvi 7. jula 1981. Istog meseca film je započeo bioskopsko prikazivanje u Sjedinjenim Američkim Državama, a narednih meseci i u velikom broju drugih država.

Film *Victory* pripada žanru ratnog filma. Tokom nepune četiri decenije od početka Drugog svetskog rata svetska kinematografija je obilovala ratnim filmovima čija proizvodnja je započela već u prvim godinama rata.<sup>61</sup> Oko definisanja žanra postoje različita mišljenja, pri čemu je određenje ratnog filma kao filma u kome istaknuto mesto zauzimaju ratne operacije, tj. borbe (Neale 2000, 118) sasvim formalno. Takođe, određenje te vrste bi iz ratnog filma isključilo filmove u kojima nema borbi, baš kao što su filmovi o ratnim zarobljenicima i njihovim doživljajima u logoru ili pokušajima bekstva. Stoga, boljim određenjem smatramo vezivanje ratnog filma za ratnu pozadinu („war background”), jer uključuju i ratne drame u kojima nema borbenih dejstava ili su u drugom planu, uz mogućnost dalje podele na podžanrove, poput filma o zarobljeničkim logorima i bekstvima iz njih (Neale 2000, 118).

## 2. Sadržaj

Tim ratnih zarobljenika, koji je predvodio u ulozi kapitena engleski oficir Džon Kolbi (Michael Caine), predratni profesionalni fudbaler Vest Hem Junajteda (West Ham United), prihvatio je da u Parizu odigra egzibicioni meč protiv nemačkog tima.

Kapetan američke vojske Robert Hač (Silvester Stallone) inicijalno nije odabran zbog slabog poznavanja fudbala, ali na kraju nagovara Kolbija da ga uvrsti u tim kao trenera, jer će to olakšati njegov predstojeći pokušaj bekstva.

Kolbijevi nadređeni oficiri su u više navrata pokušavali da ubede Kolbija kako je meč odlična prilika za pokušaj bekstva, ali Kolbi prvo odbija strahujući da će takav pokušaj samo rezultirati likvidacijom igrača. U međuvremenu, Hač je isplanirao samo-

61 Pregled američke produkcije filmova vezanih sa rat, snimljenih u periodu 1939–1945, daju Doroti Džons i Luis Džekobs u preglednim radovima o američkom filmu za vreme Drugog svetskog rata (Jones 1945; Jacobs 1967–1968).

stalni pokušaj bekstva, a Kolbijevi pretpostavljeni pristaju da mu pomognu ako se, zauzvrat, složi da putuje u Pariz, stupi u kontakt sa francuskim Pokretom otpora i dogovori pomoć prilikom bekstva fudbalera

Hač uspeva da pobjegne iz logora, odlazi u Pariz i pronalazi Pokret otpora. U početku Pokret otpora smatra da je plan bekstva fudbalskog tima previše rizičan, ali kada saznaju da će se utakmica igrati na stadionu *Kolomb*, planiraju bekstvo kroz tunel koji vodi iz pariskog kanalizacionog sistema do tuševa svlačionica. Oni ubeđuju Hača da dozvoli da bude ponovo uhvaćen i vraćen u logor kako bi preneo informacije vođama britanskih zarobljenika.

Hač se predaje, ali je kažnjen zbog bekstva i stavljen u samicu. Zbog toga zarobljenici koji treba da igraju utakmicu ne znaju na koji način je Pokret otpora isplanirao bekstvo. Kolbi pokušava da ubedi Nemce da mu je Hač potreban u timu, jer je on rezervni golman, a prvi golman je slomio ruku. Da bi pustili Hača, Nemci žele da se uvere u povredu prvog golmana i Kolbi je prinuđen da mu stvarno slomi ruku.

U pauzi između poluvremena pripadnici pokreta otpora tunelima dolaze do tuševa u garderobi. Hač prvi ulazi u tunel, ali ostatak tima ne želi da beži već hoće da nastavi utakmicu i pobedi, uprkos tome što je na poluvremenu rezultat 4:1 za Nemce. Jedan od fudbalera (Pele) izgovara ključnu rečenicu: „Ako sada pobjegnemo, izgubićemo više od utakmice”, što ubeđuje i Hača, pa se ceo tim vraća na teren.

Iako su sudije navijački sudile u korist Nemaca, kao i to što je grubost nemačkih fudbalera dovela do povreda savezničkih igrača, izjednačenje je postignuto nakon odličnih poteza Luisa Fernandez (Pele), Karlosa Reja (Osvaldo Ardiles) i Terija Bredija (Bobby Moore). U poslednjem minutu utakmice pristrasni sudija dosuđuje penal za Nemce, ali je šut kapitena nemačke reprezentacije Hač odbranio.<sup>62</sup>

62 Među anegdotama sa snimanja pominje se i nastojanje Silvestera Stalona da njegov lik, bez obzira što je golman, postigne odlučujući gol. Veliki deo ekipe, uključujući i fudbalere, ukazivao je na besmislenost takvog razrešenja fudbalske drame, ali je pod uticajem filmske zvezde dopisana scena u kojoj on brani penal i spečava pobjedu nemačkog tima, <http://www>.

Propuštena prilika za bekstvo se vraća, jer publika u velikom broju provaljuje na teren. U sveopštoj gužvi igrači oblače garderobu, koju im daju gledaoci, zajedno sa masom provaljuju kapije stadiona i beže.

### 3. Britansko-američki izvori

Bogata filmska proizvodnja ratnih, ali i ne samo ratnih filmova, gradila je osnovu na kojoj je stvoren film *Victory*. Tu osnovu predstavljaju filmovi o bekstvu iz zarobljeničkog logora, zatim filmovi o fudbalskim mečevima koji se održavaju u zatvoru i filmovi nastali na osnovu mita o „meču smrti”. Vezu filma *Victory* sa filmovima o bekstvu iz zarobljeničkog logora, kao i sa filmovima o mečevima koji se odigravaju u zatvorima uočili su i filmski kritičari i gledaoci neposredno po pojavljivanju filma. Tako je kritičar *New York Times-a* (Canbym 1981) ukazao na žanrovsku sličnost *Victory* sa filmom *Veliko bekstvo* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963), kao i sa engleskim filmovima o bekstvu iz logora.

Nešto potpunije nagoveštavanje izvora filma *Victory* može se pronaći u pismima čitalaca/gledalaca koji komentarišu film na poznatom sajtu *Rotten Tomatoes*<sup>63</sup> i u filmu *Victory* prepoznaju filmove *Veliko Bekstvo* i *Zatvorski krug* (*The Longest Yard*, Robert Aldrich, 1974).

#### 3.1 Filmovi o bekstvu iz logora

U prvim decenijama posle Drugog svetskog rata snimljeno je više filmova o bekstvu iz nemačkih logora. Ti filmovi su bili britanske proizvodnje, što je odgovaralo ratnim situacijama i velikom broju britanskih vojnika koji su zarobljeni u prvoj fazi rata uglavnom na teritoriji Francuske. U čuvenoj akciji

---

[imdb.com/title/tt0083284/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://imdb.com/title/tt0083284/trivia?ref_=tt_trv_trv) (posećeno 21.1.2018). Svim je moguće da je ova poznata anegdota navele autore filma *Montevideo, Bog te video* da golmana reprezentacije Jugoslavije Milovana Jakšića (Andrija Kuzmanović) uvrste među strelce na utakmici protiv Bugarske, uz blagu naratorovu distancu prema verodostojnosti tog gola.

63 <https://www.rottentomatoes.com/m/1022576-victory/reviews/?type=user> (posećeno 4.1.2018).

spasavanja vojnika iz Denkerka, kada je spaseno više stotina hiljada Britanaca i Francuza, u nemačko zarobljeništvo je palo više od 30.000 vojnika i oficira.<sup>64</sup> U euforičnom oduševljenju ispoljenom solidarnošću u riziku spasavanja britanskih vojnika, koje je morao da smiruje sam Vinston Čerčil izjavom da se „rat ne dobija evakuacijama”, skoro da je zaboravljena činjenica da veliki broj vojnika nije evakuisan, već je zarobljen od strane Nemaca. Brojni britanski filmovi i televizijske serije o životu u zarobljeništvu i, naročito, o pokušajima bekstva proizilazili su iz masovnosti Britanaca u nemačkim logorima za vojnike (Stalag), oficire (Oflag) i vazduhoplovce (Stalag Luft). U najvećem broju ti filmovi su snimljeni 1950-ih godina: *The Wooden Horse* (Jack Lee, 1950), *Break to Freedom* (Lewis Gilbert, 1953), *The Colditz Story*<sup>65</sup> (Guy Hamilton, 1955) i *Breakout* (Don Chaffey, 1959).

Sa druge strane Atlantika,<sup>66</sup> za vreme rata, a i kasnije, javlja ju se filmovi o surovosti Japanaca i stradanju ratnih zarobljenika u Aziji, kao što su *The Purple Hearth* (Lewis Milestone, 1944) ili *Back To Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) i o moralnim dilemama preživljavanja u neljudskim uslovima, kao što je *King Rat* (Bryan Forbes, 1965). Filmovi o zarobljenicima u nemačkim logorima su retki, kao npr. *Stalag 17* (Billy Wilder, 1953), sve do šezdesetih godina dvadesetog veka, kada u Holivudu cveta ratni spektakl, koji obuhvata ne samo priče o američkom ratovanju u Aziji već se dotiče i evropskog kontinenta u filmovima kao što su *Topovi sa Navarona* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961), *Najduži dan* (*The Longest Day*, Ken Annankin et. Oth, 1962), *Dvanaest žigosanih* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich,

64 Tek u poslednjoj deceniji su dokumentarni i igrani filmovi posvetili pažnju velikom broju Britanaca koji nisu spaseni u čuvenoj evakuaciji. To su dokumentarac *Dunkirk: Forgotten Heroes* britanskog televizijskog kanala *Yesterday* iz 2010. i ratni spektakl Denkerk (*Dunkirk*, Christopher Nolan, 2017).

65 Film je snimljen na osnovu autentične priče begunca iz Koldica, a početkom 1970-ih je BBC sninio i TV seriju *Colditz* (1972–1974) od 26 epizoda.

66 Period 5–6 godina posle drugog svetskog rata karakteriše filmska tematika povratka ratnih veterana iz rata i njihova adaptacija na mirnodopske uslove života (Eberwein 2010, 22).

1967) ili *Orlovo gnezdo* (*Where Eagles Dare*, Brian G. Hutton, 1968). U tom talasu ratnog spektakla snimljena su i dva visokobudžetna filma o bekstvu američkih pilota iz nemačkih zarobljeničkih logora.

Američki vojnici nisu bili u direktnom sukobu sa Nemcima sve do britansko-američke invazije Francuske Severne Afrike u operaciji *Baklja* (*Torch*) 8. novembra 1942. To je prvi direktan sukob američkih i nemačkih vojnih formacija na kopnu, ali van Evrope, i malo je verovatno da je značajniji broj američkih vojnika zarobljen i prebačen u nemačke logore. Čak ni u daljim ratnim operacijama, kao što je savezničko iskrcavanje na Siciliji u operaciji *Haski* (*Husky*), koja je počela 9. jula a okončana 17. avgusta 1943, nije bilo masovnijeg zarobljavanja američkih vojnika od strane Nemaca, koji su u tim borbama izgubili Siciliju. Stoga su u američkim filmovima o bekstvu iz nemačkog zarobljeništva svi američki vojnici prikazani kao piloti pojedinačno oboreni, zarobljeni i zatvoreni u nemačkim logorima, poput kapetana Virgila Hiltsa iz filma *Veliko bekstvo* i pukovnika Džozefa Rajana u filmu *Fon Rajan Ekspres* (*Von Ryan's Express*, Mark Robson, 1965).

Filmovi o ratnim zarobljenicima sadrže jednu ili više standardnih narativnih situacija, kao što su isleđivanje zarobljenika, mučenje, zverstva, pokušaji bekstva i oslobađanje (Eberwein, 2010, 13). Elementi tih narativnih situacija su prisutni u oba pomenuta filma.

### ***Veliko bekstvo* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963)**

Nemci su sagradili poseban logor za zarobljenike koji stalno pokušavaju da beže. Posle nekoliko neuspelih pojedinačnih pokušaja, zarobljenici počinju sa planiranjem većeg bekstva. Glavno bekstvo se odigrava kroz jedan od tri iskopana tunela. Opremljeni falsifikovanim dokumentima, kroz tunel je na razne strane pobeglo preko 70 zarobljenika. Većina biva uhvaćena, a grupa od 50 je streljana. Samo su se dvojica dokopala švedskog broda kojim beže dalje, a jedan uspeva da se preko Francuske prebaci u Španiju.

### **Fon Rajan Ekspres (Von Ryan's Express, Mark Robson, 1965)**

Radnja filma se odigrava u trenucima kapitulacije Italije i nemačkog zauzimanja kontinentalnog dela, dok se na Siciliji još uvek vode borbe posle savezničkog iskrcavanja. Logor u kome su pretežno britanski vojnici je pod italijanskom upravom i zarobljenici su surovo kažnjavani zbog pokušaja bekstva od strane italijanskog zapovednika. Zbog toga je veliki broj u vrlo lošem stanju usled zaraze, slabe ishrane i nehigijene. U logor stiže američki pilot, pukovnik Rajan (Frank Sinatra), koji ima najviši čin i kao takav preuzima komandu nad zarobljenicima. On zabranjuje pokušaje bekstva i u pregovorima sa italijanskim komandantom dobija sredstva za higijenu, lekove i odeću. Smatrajući ga izdajnikom, Britanci ga podrugljivo nazivaju Fon Rajan. Posle krajotrajnog kolektivnog bekstva, usled sloma italijanske vojske, zarobljenike hvataju Nemci i stavljaju u voz radi transporta u neki logor u Nemačkoj. U vozu Rajan osmišlja i organizuje bekstvo tako što preuzimaju voz u upućuju se ka švajcarskoj granici. Zbog potere, Rajan i jedan broj zarobljenika silaze sa voza da obezbede odstupnicu. Potera ih goni sve do ulaska u tunel koji vodi u Švajcarsku, gde je Rajan pogođen i gine, dok voz sa zarobljenicima uspešno prolazi tunel.

### *3.2. Filmovi o fudbalskim mečevima u zatvoru*

U deceniji koja prethodi snimanju filma *Victory* snimljena su dva filma o fudbalskim mečevima u zatvorima. To su hollywoodski film *Zatvorski krug* (*The Longest Yard*, Robert Aldrich, 1974) i britanski film *Poridž* (*Porridge* aka. *Doing Time*, Dick Clement, 1979). U američkom filmu se radnja odvija oko utakmica u američkom fudbalu, dok je u centru zapleta britanskog filma fudbalska utakmica.

### **Zatvorski krug (The Longest Yard, Robert Aldrich, 1974)**

Glavni junak filma, bivši fudbaler Pol Kru, osuđen na zatvor zbog vožnje u pijanom stanju, predlaže upravniku zatvora da ekipa zatvorskih stražara, koju očekuje važan meč u polu-profesionalnoj ligi, odigra trening meč sa ekipom sastavljenom

od zatvorenika. Kada upravnik prihvati predlog, bivši kvoterbek Kru (Burt Reynolds) sastavlja ekipu i taj meč postaje daleko važniji od običnog sparingovanja. Kru je tokom utakmice uceđen od strane upravnika, koji po svaku cenu nastoji da stražari dobiju meč. Suočen sa pretnjom da će mu namestiti saučestništvo u ubistvu i 20 godina robije, Kru, koji je inače bio optužen za nameštanje rezultata u toku profesionalne karijere, prvo popušta pred pretnjama i tim čuvara prelazi u vođstvo, da bi se, posle nekoliko namernih povređivanja njegovih igrača koje je čuvarima naredio upravnik, Kru vratio na teren i poveo svoj tim u pobjedu.

### **Poridž (Porridge, Dick Clement, 1979)**

Zatvorska komedija *Poridž* zasnovana je na istoimenoj popularnoj britanskoj TV seriji *Porridge*. TV serija, u žanru komedije, sadrži 21 epizodu i emitovana je na BBC-ju 1973–1977. Film *Doing Time* (aka. *Porridge*) je nezavisne produkcije, mada se u njemu javljaju isti likovi i glumci kao i u BBC-jevoj TV seriji. Glavni junak serije (i filma) Flečer (Ronnie Barker) nalazi se u zatvoru, jer je osuđen na petogodišnju kaznu. U toku izdržavanja kazne u zatvoru se pojavljuje novi zatvorenik, osuđen zbog oružane pljačke, koji želi da, po svaku cenu, pobegne iz zatvora. On pridobije stare i iskusne zatvorenike da mu omoguće beg. Oni ubeđuju zatvorske vlasti da je za promociju zatvora dobro da se organizuje utakmica između zatvorenika i tima poznatih. U bekstvo je umešan vozač autobusa kojim ekipa slavni dolazi u zatvor i koji omogućuje bekstvo u kome, osim organizatora, nevoljno učestvuju i dvojica zatvorenika, kojima nije do bekstva jer im uskoro ističe zatvorska kazna.

## **4. Izvori sa druge strane gvozdene zavese**

### *4.1 Mit o „meču smrti”*

Mit o „meču smrti”, odigranom u Kijevu 1942. godine, nastao je u okviru sovjetske propagande već tokom rata. Osnov mita je fudbalska utakmica tima *Start*, sastavljenog od igrača

*Dinama* i *Lokomotive* iz Kijeva, protiv nemačkog tima *Flakelf*, sastavljenog od pripadnika Luftvafe, pojačanim sa nekoliko nemačkih profesionalnih fudbalera. Ključni elementi mita su pretnja nemačkog oficira da će fudbaleri *Starta* biti streljani ukoliko pobeđe nemački tim, odbijanje igrača da prepuste pobeđu Nemcima i likvidacija fudbalera po završetku meča. Fragmenti mita su uobličeni 1946. godine u omladinskom listu *Staljinovo pleme*, u tekstu o „meču smrti” Aleksandra Borščagovskog i u mnogim kasnijim obradama (Вартанян 2007). Posle Drugog svetskog rata, a posebno po raspadu Sovjetskog Saveza, javile su se brojne kontroverze u vezi sa samim događajem i posledicama meča po igrače. Već u Brežnjevljevoj eri su odlikovani preživeli fudbaleri, a istraživanja su pokazala da su neki od igrača uhapšeni kao aktivni ilegalci i, potom, umrli u zatvoru, a da su drugi iz istog razloga odvedeni u logor, gde su streljani kao taoci prilikom jedne kasnije odmazde (Вартанян 2007; Faryna 2012; Simić 2014.). Takođe je ukazivano da su nemački timovi odigrali veliki broj utakmica protiv ukrajinskih klubova i da su većinu izgubili, kao i da su mit o „meču smrti”<sup>67</sup> „iskovale tajne službe Sovjetskog Saveza da bi prikazale da se stanovništvo Kijeva borilo protiv okupatora, imajući u vidu da je vladalo mišljenje da se Ukrajinci nisu dovoljno žustro borili protiv nemačke okupacije i da su mnogi, makar na početku, dolazak nacista smatrali kao oslobođenje od Sovjeta” (Simić 2014). Novinski članci i literarne obrade u prvim decenijama posle Drugog svetskog rata poslužile su za filmovanje ovog mita i to u mađarskoj verziji, *Dva poluvremena pakla* (*Két féldő a pokolban*, Zoltán Fábri, 1961), i dve godine kasnije u sovjetskoj, *Treće poluvreme* (*Третий тайм*, Евгений Карелов, 1963).

67 О „meču smrti” snimljeno je više dokumentarnih filmova i u Rusiji i u Ukrajini koji na različite načine osvetljavaju ovaj događaj, kao npr. «*Майч смертні*»: как в СССР создали мощный миф — *Секретный фронт*, prikazan na ukrajinskoj televiziji ICTV <https://www.youtube.com/watch?v=lfjvFX6-tLM> (posećeno 24.1.2018) i *За ўбегы! Правда о майчы смерці*, prikazan na ruskom televizijskom kanalu *История* <https://www.youtube.com/watch?v=fbOtMKS93pg> (posećeno 21.1.2018).

#### 4.2. Filmovani mit

##### **Dva poluvremena u paklu (*Két félidő a pokolban*, Zoltán Fábri, 1961)**

U logor sa mađarskim zatvoreniciima u Ukrajini stiže naređenje predratnom fudbalskom reprezentativcu Omodiju, zvanom Dio (Imre Sinkovits), da sastavi ekipu koja će igrati protiv nemačkog tima u čast Hitlerovog rođendana. Dio traži i dobija bolju hranu i oslobođenje od teškog rada u šumi za izabrane fudbalere. Uspeva da među mađarskim zatvoreniciima (kriminalcima, komunistima, ali i ljudima sa sasvim beznačajnim prestupima, kao što je on) pronade deset igrača, da bi jedanaesti bio Štajner iz jevrejskog logora u kamenolomu. U toku priprema napadaju stražara i pokušavaju bekstvo, ali budu uhvaćeni, zbog čega očekuju smrtnu kaznu. Tokom meča Dio ne želi da se zalaže i mađarski tim gubi sa 3:0. U pauzi mađarski oficir ohrabruje fudbalere da nastave tako i govori da postoji šansa da budu pomilovani i pušteni ukoliko meč izgube. Revoltirani i podržani od mađarskog dela publike koji čine zatvorenici, izjednačavaju rezultat zahvaljujući Diu i prelaze u vođstvo. U trenutku proslave četvrtog gola nemački komandant ubija Štajnera, a vojnici rafalima ubijaju sve fudbalere i više zatvorenika iz publike, koji su ušli u teren radujući se pobedonosnom голу.

##### **Treće poluvreme (*Третий тайм*, Евгений Карелов, 1963)**

Nemačka komanda u Kijevu organizuje utakmicu između nemačke ekipe *Kondor* i tima sastavljenog od bivših fudbalera iz Kijeva. U toku samog meča nemačka ekipa je u vođstvu, ali domaći fudbaleri pre poluvremena izjednačavaju na 3:3. U pauzi nemački oficir saopštava da *Kondor* mora da pobjedi ili će svi domaći fudbaleri biti streljani. Kada domaći fudbaleri ipak pređu u vođstvo i pobjede u meču, vojnici jedva zadržavaju oduševljenju publiku da ne uđe u teren, a fudbalere odvođe na streljanje.

## 5. Citati, preuzimanja i brikoliranje

Veliki antropološki pravci dvadesetog veka – difuzionizam, funkcionalizam i strukturalizam, imali su fokus na preuzimanju, funkciji ili brikoliranju elemenata kulture. Uočavanje preuzetog ili njegovog rekonstruiranja je, antropološki posmatrano, neutralno, jer antropološka analiza ne vrednuje kulturne tvorevine ni u etičkom ni u estetskom smislu. Na primer, folklor ili popularna kultura su u antropološkoj vizuri zasnovani na estetičkim istovetnostima (Lotman, 1970, 244–248) ili deljenim značenjima koja se usled toga nužno ponavljaju (Žikić 2010, 28–30). Krupne značenjske celine mogu biti građene bukvalno identičnim elementima ili onim elementima čiji zajednički deo čini da, bez obzira na razlike, predstavljaju paradigmu.

Film *Victory* sadrži veliki broj citata i preuzimanja iz filmova koji su navedeni.

Osnovna tema filma – fudbalski meč između zatvorenika/zarobljenika, sa jedne strane, i vojnika/čuvara, sa druge strane, jeste tema nekoliko navedenih filmova različitih filmskih produkcija. Prezet je i osnovni fudbalsko-dramski zaplet, tj. kreiranje rezultata fudbalske utakmice koje je skoro identično sa razvojem događaja u oba filma nastala na mitu o „meču smrti”, ali i sa rezultatskim rolerkosterom u filmu *Zatvorski krug*. Izjednačujući gol je u oba filma o „meču smrti” postignut na sličan način, udarcem koji se fudbalskim rečnikom naziva volej, da bi se to isto ponovilo i u filmu *Victory*, u kome taj gol volejom postiže Pele, što jasno govori o međusobnom citiranju mađarskog i sovjetskog filma, ali i o citatu u samom filmu *Victory*. Sa druge strane, kopanje tunela kao način bekstva je prisutno u skoro svim filmovima o bežanju ratnih zarobljenika iz nemačkih logora. Priprema bekstva i samo Hačovo bekstvo su takođe modelirani prema pripremama i realizaciji bekstva iz ranijih filmova, posebno iz filma *Veliko bekstvo*.

Paralelno sa citiranjem, preuzimanjem i brikoliranjem, postoje i transformacije i adaptacije elemenata ili motiva, pa i delova žanrova. U tim razlikama se često mogu pronaći i neke poruke koje razlikuju filmove, odražavajući kontekste u kojima nastaju.

Kada se sagledaju dva filma o „meču smrti” i *Victory*, vidi se da melodramski elementi zavise od dijegetičkog konteksta, te da su u mađarskom filmu praktično nemogući, a u sovjetskom veoma prisutni, dok se u filmu *Victory* javljaju tek u nagoveštaju u veoma malom obimu koji dozvoljava dinamika narativa. Hačov kratak susret za ženom iz Pokreta otpora, tek nekoliko razmenjenih reči i upoznavanje, nagoveštava međusobnu simpatiju. Ipak, dalji tok radnje ne dozvoljava detaljniji razvoj tog odnosa, što govori o melodrami koja ima, kad god je to moguće, znatno mesto u ratnom filmu, ali ne može da raspline i ugrozi glavnu temu.

Ukoliko pak upliv melodrame ne menja bitno neku od nosećih poruka filma, jedan drugi deo narativa to upravo čini. U sva tri filma o fudbalskom meču povod odigravanja samog meča je različit. U mađarskom filmu se radi o proslavi Hitlerovog rođendana, a u sovjetskom o nastojanju da se stanje u zemlji prikaže kao normalno i uspostavi „normalizacija odnosa između stanovništva i nemačke vojne komande”. U filmu *Victory* ne postoji politički motiv odigravanja fudbalske utakmice, već je motiv primarno sportski i inicijator meča je nemački oficir Fon Štajner (Max von Sydow), koji je i sam bio fudbalski reprezentativac. Ove razlike ukazuju na to da se u značaju koji sport ima u ovim filmovima nalaze različiti koncepti sporta koje treba posebno istražiti.

## 6. Koncepti sporta i film *Victory*

Sport se konceptualno doživljava i opisuje na više načina. Sport se iz aristokratskih vremena doživljava kao zabava. Shvatanje sporta kao zabave u viktorijanskoj epohi razdvaja „džentlmenne amatere” od tadašnjih profesionalaca iz nižih klasa (Skembler 2007, 60) i rezultiralo je dominacijom „amaterskog” statusa sportista tokom najvećeg dela dvadesetog veka. I pored toga što je distinkcija sporta i igre veoma jasna i određena pre skoro dva veka uspostavljanjem pravila koja razlikuju sport i igru (Frey and Eitzen 1991, 507–508), današnji profesionalci vrlo često

izjavljuju kako se na terenu „dobro zabavljaju” i „uživaju u igri”, mada je zabava prisutna samo u rekreativnom sportu.<sup>68</sup>

Sport se u velikom broju sportskih disciplina smatra i majstorstvom, skoro umetnošću, pa se vrhunski sportisti neki put nazivaju umetnicima i majstorima.<sup>69</sup> U reporterskim i novinskim diskursima, osim estetskih kvalifikacija, kao što su „lep gol” ili „lep dribling”, stalno su prisutne i kvalifikacije kao što je „veliko majstorstvo”.

Nasuprot prethodnim shvatanjima koja su uvek pozitivno vrednovana, druga dva koncepta sporta se neretko negativno kvalifikuju bez obzira na to što su to realno dominantni koncepti sporta u savremenom svetu. To su sport shvaćen kao biznis i sport kao politika, pa čak i „nastavak rata drugim sredstvima” ili „mimikrija rata”. Veliki broj sportskih grana (fudbal, košarka, atletika, hokej, tenis, boks itd.) već u drugoj polovini dvadesetog veka postale su izuzetno značajan biznis sa ogromnim profitima (Zimbalist 2003). I pored toga, u diskursima o sportu se najčešće kritikuje uticaj biznisa u sportu i nostalgično lamentira nad starim vremenima „čistog” sporta. Isti period je doneo i momente snažnog uticaja, pa i dominacije politike nad sportom i upotrebe sporta u političke svrhe. Ta komponenta sporta prisutna je u svim internacionalnim takmičenjima, a potpuno je prevladavala u totalitarnim sistemima dvedesetog veka (fašizam, socijalizam), koji su nastojali da sportom dokažu superiornost rase ili društvenog uređenja (Sage 1979, 5).

Filmovi o sportu sadrže i ocenjuju neke od ovih koncepta sporta. Tako i film *Victory* sadrži osudu političke upotrebe sporta od strane Nemačke, naročito nastojanje da se na bilo koji način, uključujući i pretnju streljanjem, obezbedi pobjeda nemačkog tima. Međutim, i sama filmska priča sadrži političku

---

68 U filmu *Victory* se igranje fudbala između samih zatvorenika može smatrati zabavom u cilju prekračivanja zatvoreničkog vremena, ali nije u centru radnje, osim kao priprema za glavni događaj – utakmicu sa nemačkim timom.

69 Sportistima se daju nadimci po imenima poznatih umetnika, pa je tako italijanski fudbaler Alesandro del Pjero zvan Pinturičio, a jugoslovenski fudbaler Ilica Osim po bečkom kompozitoru Johanu Štrausu (Štraus sa Miljacke).

konotaciju pobjede savezničkih fudbalera nad Nemcima, uz nedvosmislene izlive političkog delovanja publike koja peva nacionalnu himnu iako se na terenu ne nalazi nijedan fudbaler te nacije. Internacionalnost ekipe koja odoleva nemačkom timu onemogućava partikularni nacionalni sadržaj političnog sporta u filmu, ali izražava tadašnju ratnu bipolarnost, koja se, sa nešto drugačijim polovima, protegla sve do pred kraj veka.

Profesionalnost sportista je potisnuta nastojanjem da se potvrde političke ispravnosti sistema, a kao osobina sporta, koja donosi prevagu, ističe majstorstvo (umetnost). Majstorstvo fudbalera savezničkog tima, potencirano vrhunskim i veoma popularnim mada već umirovljenim fudbalerima koji igraju u filmu, stvara prednost i „vraća veru” u sport koji nije ni politika ni biznis. Poraz državne, nacionalne ili ideološke dominacije nad sportom ogleda se u sceni u kojoj nemački oficir fon Štajner ustaje i oduševljeno aplaudira majstorstvu Pelea, koji je postigao izjednačujući gol, što je praćeno začuđenim i prekornim pogledima ostalih nemačkih oficira.

## 7. Sve vrste pobjede

U američkim filmovima o ratnim zarobljenicima, njihovom životu u zarobljeničkim logorima i pokušajima bekstva uočava se opozicija Britanaca i Amerikanaca, koja proizilazi iz različitog odnosa prema Nemcima ili Japancima koji ih drže u logoru.

Britanski filmovi tu opoziciju nemaju, jer su svi zarobljenici u tim filmovima Britanci, dok se u američkim filmovima ili američko-britanskim koprodukcijama javlja, jer su i Amerikanci akteri filmske radnje. Jedini američki film u kome su Amerikanci jedini akteri je *Stalag 17*, koji je vremenski situiran u 1944. godinu, vreme u kome je na osnovu razvoja ratnih događaja moguće postojanje nemačkog logora sa američkim zarobljenicima.

U većini (američkih) filmova u kojima su zarobljenici i Amerikanci i Britanci postoji razlika u ponašanju i ciljevima koji uzrokuju takva ponašanja. Ta opozicija se javlja već u filmu *Most na reci Kwaj* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957), gde britanski oficir Nikolson (Alec Guinness) predvodi

zarobljenike u izgradnji mosta ne dozvoljavajući ideje o sabotazi i rušenju. On most doživljava kao spomenik britanskoj čvrstini, kao pobjedu nad Japancima postizanjem uspeha u gradnji mosta u izuzetno nepovoljnim okolnostima i kao dokaz visokog morala, dostojanstva i istrajnosti britanskog vojnika. Nasuprot njemu, američki komandir Širs (William Holden) predvodi diverzantsku grupu koja ima za cilj da poruši most i ostvari pobjedu nad Japancima na vojnički način. Moguća je i drugačija podela uloga, kao u filmu *Fon Rajan Ekspres*, gde američki pukovnik Rajan pokušava da sprečavanjem bekstva obezbedi hranu i lekove protiv malarije za zarobljenike koji su u životnoj opasnosti, protiv čega je britanski major Fincham (Trevor Howard), koji nastoji da po cenu ljudskih života organizuje bekstvo iz logora. U zaoštrenoј situaciji Rajan na svojoj strani ima nekoliko zarobljenih Amerikanaca, ali i lekara i sveštenika koji razumeju njegovo nastojanje da se cena bekstva ne plaća ljudskim životima obolelih i izglednelih zarobljenika. Organizovanjem bekstva vozom preko švajcarske granice Rajan pokazuje kako nije samo pobedio u borbi za živote zarobljenika obolelih od malarije, već i da se jednako bori za osnovni vojni cilj zarobljenika – bekstvo iz logora.

Sve ove vrste „pobede” nad neprijateljem javljaju se i u filmu *Victory*, gde britanski oficir insistira da se Nemci poraze na fudbalskom planu makar time ugrozio planove za bekstvo.<sup>70</sup> Ove suprotnosti se razvojem narativnog toka gube i spajaju u zajedničko bekstvo ili pobjedu usled uspeha neke druge akcije. Moguće je paralelnost dve „pobede” posmatrati kao sinergiju više kvaliteta, koja doprinosi da filmovi potcrtaju dvostruku superiornost saveznika nad nemačkim Rajhom. Kada su visok moral, istrajnost i dostojanstvo upareni sa spretnošću, odlučnošću i vojnom veštinom, jasno je da je pobjeda sasvim izvesna, a neprijatelj, i kada ima razne vrste prednosti (oružje, brojnost itd.), osuđen je na poraz.

Pobjedu nad neprijateljem obezbedjuje narod u svojoj odlučnosti i masovnosti. Bajkovito (ideološko) finale filma započinje pevanjem *Marseljeze*. Ceo stadion peva nacionalnu himnu

70 Analogiju sa filmom *Most na reci Kvaj* uočava i Džefri Mejers, autor monografije o Hjustonu (Meyers 2011, Ch.25, Part III).

iako u timu koji igra protiv Nemaca nema nijednog Francuza, što predstavlja otpor nemačkoj okupaciji ostvarenoj na vojnom planu. U samom krešendu narod „preuzima stvar u svoje ruke” i, provaljujući na teren, omogućuje zarobljenicima da pobjegnu. Narod (demokratija) pobeđuje diktaturu (totalitarizam i vojnu silu). Time se potvrđuje viđenje i Drugog svetskog rata kao borbe demokratije protiv totalitarizma oličenog u nacionalsocijalizmu i hladnog rata, koji je bio u punom jeku početkom 1980-ih kada je sniman film, kao borbe demokratije protiv lagerskog socijalizma. Cenzorske oči realnog socijalizma nisu videle tu poruku filma, koji je snimljen u Mađarskoj, a premijerno prikazan u Moskvi. Ovo značenje filma postaje jasnije kada se uporedi sa lagerskim varijantama „meća smrti”, gde u sovjetskoj verziji vojnici oružjem zadržavaju narod koji oduševljeno pozdravlja pobjedu nad nemačkim timom, dok u mađarskoj varijanti Nemci to čine pucajući na fudbalere i zatvorenike koji se potom povlače sa terena. Moguće je napraviti paralelu sa prošlim, pa i budućim događajima u istoriji socijalizma, kao što su tenkovsko gušenje mađarske revolucije<sup>71</sup> 1956. godine ili čehoslovačkog „proleća” 1968. godine. Nasuprot tome, u filmu *Victory* narodno učešće u bekstvu zarobljenika nagoveštava događaje koji su nepunu deceniju kasnije doveli do rušenja Berlinškog zida i sloma socijalizma.

Stalno pobeđivanje istih i davno poraženih protivnika iz Drugog svetskog rata ima značaj kao podsećanje na pobjedu nad nacionalsocijalističkom Nemačkom i Hitlerovim planovima preuređenja sveta, ali daleko više kao upućivanje u inventar osobina koje vode kako u ratne pobjede tako i u pobjede svake vrste. U tom smislu, veliki broj ratnih filmova predstavlja „školu za pobeđivanje”. *Victory* uči da se neprijatelj mora pobediti veštinom koja će pokazati superiornost, u ovom slučaju fudbalskom veštinom, baš kao što su Englezi dokazivali superiornost upornošću

71 Najnovije filmovanje mita o meću smrti *Meč* (Меч (Майч, Андрей Малюков, 2012) zavređuje posebnu analizu, jer je politički trenutak plasiranja tog sadržaja i način na koji je predstavljen odnos Ukrajinaca i Rusa za vreme Drugog svetskog rata ocenjen kao proizvodnja antiukrajinskog raspoloženja u Rusiji dve godine pre izbijanja krize u odnosima dveju država (Noris 2013; Marson 2012).

pravljenja mosta (*Most na reci Kvaj*). Takođe, neprijatelja treba pobediti na vojnom planu, koji uključuje sve taktike organizacije bekstva, jer pokušaji bekstva predstavljaju obavezu svakog zarobljenika, kao i na političkom planu, gde se narodna volja stavlja iznad svake sile.

## Literatura

- Brill, Lesley (1997) *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Canbym, Vincent (1981) Caine And Stallone in Huston's „Victory”. *The New York Times*, [http://www.nytimes.com/movie/review?\\_r=1&res=9E06EFDA113BF932A05754C0A967948260](http://www.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9E06EFDA113BF932A05754C0A967948260) (posećeno 30.10.2017.)
- Faryna, Oksana (2012) Film Tells Soviet Legend of Worl War II Match. *Kyev Post*, <https://www.pressreader.com/ukraine/kyivpost/20120427/281792806032039> (posećeno 23.12.2017.)
- Eberwein, Robert (2010) *The Hollywood War Film* Willey-Blackwell.
- Frey James H. and Eitzen Stanley D. (1991) Sport and Society, *Annual Review of Sociology*, Vol. 17: 503–522.
- Jacobs, Lewis (1967–1968) World War II and the American Film, *Cinema Journal*, Vol. 7 (Winter, 1967–1968): 1–21.
- Jones, Dorothy B. (1945) The Hollywood War Film: 1942–1944, *Hollywood Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (Oct., 1945): 1–19.
- Lotman, J. M. (1970) *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Marson, James (2012) „Death Match’: Why a Nazi-Era Soccer Movie Is Making Ukraine Angry”, *Time*, <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2116038,00.html> (posećeno 13.1.2018.)
- Meyers, Jeffrey (2011) *John Huston: Courage and Art*, New York: Crown Arcehtyp.
- Milićević, Đorđe (2010) Intervju Danki Kojadinović. Postavljen na YouTube 19. septembra 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=FNi4nrqmAuE> (posećeno 2. 01.2018.)
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*, London: Routledge.
- Norris, Stephen M. (2013) Andrei Maliukov: *The Match (Match, 2012)* *KinoKultura, New Russian Cinema*: 39.

- Sage, George H. (1979) Sport and the Social Sciences, *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 445: 1–14.
- Simić, Nikola (2014) Smrtonosni meč u okupiranom Kijevu. RTS, <http://www.rts.rs/page/sport/sr/story/36/fudbal/1497292/smrtonosni-mec-u-okupiranom-kijevu.html> (posećeno 7.1.208)
- Skemler, Grejam (2007) *Sport i društvo. Istorija, moć i kultura* Beograd: Clio.
- Вартањан, Аксел (2007) Футбол в годы войны. Часть четвертая. *Спортив-экспресс*, [http://www.sport-express.ru/newspaper/2007-02-02/16\\_1/](http://www.sport-express.ru/newspaper/2007-02-02/16_1/) (posećeno 13.12.2017.)
- Zimbalist, Andrew (2003) Sport as Business *Oxford Review of Economic Policy* 19(4):503–511.
- Žikić, Bojan (2010) Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17–34.



# BOŽIĆNO PRIMIRJE 1914. U FILMU *JOYEUX NOEL* (2005)

## 1. *Joyeux Noel* – produkcija, sadržaj, recepcija, preteče

Produkcija – Film *Joyeux Noel* (Carion, 2005) priča o Božićnom primirju i bratimljenju vojnika zaraćenih strana na Zapadnom frontu decembra 1914. godine. Film je proizveden u koprodukciji više kompanija iz pet zemalja. Kao glavni proizvođač navedena je francuska kompanija *Nord-Ouest*, a koprodukciono partneri u realizaciji su *Senator Film Produktion* iz Nemačke, *The Bureau* iz Britanije, *Artémis Productions* iz Belgije, *Media Pro Pictures* iz Rumunije i francuski TV kanal TF1. Snimanje filma podržao je *Euroimages*, fond za podršku kulturi Saveta Evrope, koji finansijski pomaže evropske koprodukcijske projekte.

Scenario za film napisao je francuski scenarista i režiser Kristijan Karion,<sup>72</sup> koji je i režirao film.

Sadržaj – Film opisuje krvavi rovovski rat na Zapadnom frontu 1914. godine sa mnogobrojnim žrtvama u borbama neposredno pred Božić. Oficiri i vojnici u rovovima, Francuzi, Škoti i Nemci, posle teških borbi i mnogo poginulih očekuju zatišje u toku Božićnih praznika. Samo Božićno veče započinje u škotskom rovu pesmom *I'm dreaming of Home* praćenom gajdamom, koja podstiče nemačkog operskog pevača da zapeva božićnu pesmu *Stille Nacht, Heilige Nacht*.<sup>73</sup> U pesmu se uključuje, s

---

72 Filmografija Krististijana Kariona se sastoji iz pet filmova i u svih pet filmova Karion je i scenarista i režiser. [http://www.imdb.com/name/nm0137228/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0137228/?ref_=tt_ov_dr) (posećeno 21.2.2018.)

73 *Stille nacht, Heilige Nacht* je božićna pesma koju je 1818. godine komponovao nemački kompozitor Franc Ksaver Gruber (1787–1863) (Cudworth 1963).

druge strane, i škotski pastor na gajdama, a po završetku odjekuje aplauz iz britanskog rova. U toku pevanja operски pevač na grudobran postavlja božićnu jelku, što potom rade i drugi vojnici. Pratlju mu čini orkestar škotskih gajdaša i tokom pesme pevač uzima jednu jelku i izdiže se iz rova. Završetak pesme prati aplauz Škota koji su izašli iz rovova. Potom pastor na gajdama započinje, a pevač prihvata, drugu božićnu pesmu, *Adeste Fideles* (*O, Come Ye All Faithful*),<sup>74</sup> i kreće prema protivničkom položaju. Zatim na ničiju zemlju izlaze tri oficira, nemački, škotski i francuski, koji dogovaraju prekid vatre za Badnje večē. Francuski oficir donosi šampanjac i tri oficira i nemački pevač nazdravljaju i, svako na svom jeziku, čestitaju Božić. Vatromet signalnim raketama i aplauz iz rovova pokreću vojnike koji izlaze iz rovova i susreću se na ničijoj zemlji. Započínje razmena hrane, pića i cigareta, kao i razgledanje porodičnih fotografija. Susret se završava posle *Ave Maria*, zajedničkom molitvom koju drži škotski sveštenik. Božićno jutro započinje tako što jedan od Škota na ničijoj zemlji kopa grob da sahrani brata, što dovodi do dogovora da se primirje nastavi i zakopaju poginuli čija tela se nalaze između rovova. Uz kafu koju piju oficiri i vojnici, igra se improvizovana fudbalska utakmica sa golovima napravljenim od gomile odeće i pravom pištaljkom, dok u rupama od granata vojnici igraju karte. Usled najavljenog nemačkog artiljerijskog napada na francusko-škotske linije, nemački oficir poziva Francuze i Škote da se sklone u nemački rov koji će biti bezbedan. Očekujući uzvratnu vatru po nemačkim rovovima, škotski oficir predlaže Nemcima da se za tu priliku sklone u saveznički rov.

Neposredno po okončanju Božićnog primirja stigla je kazna za sve tri vojske i to prekomanda cele nemačke jedinice na Istočni front, izbacivanje iz vojske škotskog pastora i rasformiranje škotskog puka, kao i premeštanje francuskog oficira i vojnika koji su učestvovali u Božićnom primirju.

74 Smatra se da je božićnu pesmu *Adeste Fideles* (*O, Come Ye All Faithful*) napisao John Francis Wade (1711–1786), engleski prepisivač religijskih himni (McKim 1993, 42). Mada je to autorstvo dovedeno u pitanje (Zon 1996), nesumnjivo je da pesma pripada škotskom hajlanderskom identitetu reprezentovanom u filmu.

Recepcija – Film je prikazan na Filmskom festivalu u Kanu i kandidovan za nagradu *Oskar* Američke akademije za film u kategoriji filmova na stranom jeziku. Ostvario je relativan finansijski uspeh u Francuskoj, ali sveukupni prihod filma od 17 miliona dolara nije pokrio troškove proizvodnje od 22 miliona dolara.<sup>75</sup>

Preteče – Film *Joyeux Noel* iz 2005. godine nije prvi prikaz Božićnog primirja u vizuelnim medijima. Duži odlomak iz filma *O, kakav divan rat* (*Oh! What a Lovely War*,<sup>76</sup> režija Ričard Ateborou, 1969) i muzički spot *Lule mira* (*Pipes of Peace* 1983) već su stvorili filmsku predstavu o događajima na Zapadnom frontu koji su se odigrali za Božić 1914. godine.

U filmovanom mjuziklu *O, kakav divan rat* elementi komedije sastoje se iz koreografisane muzike marševa i patriotskih pesama, izvrnutih predstava istorijskih događaja i situacija, kao što je atentat na Franca Ferdinanda, koji su presecani realističkim prikazima rovovskog rata na Zapadnom frontu. U jednoj od tih sekvenci, u trajanju od preko 10 minuta, prikazano je Božićno primirje koje započinje na Badnje večer božićnom pesmom u nemačkom, pa potom u britanskom rovu i pozivom iz nemačkog rova da se sutradan sretnu na ničijoj zemlji. Izlazak iz rova započinju nemački vojnici da bi im se potom pridružili i Škoti. Osim čestitanja Božića, nekoliko vojničkih šala i zajedničkog pijenja, prikazano je i kako nemački vojnik daje britanskom adresu devojke koja živi u Engleskoj i moli ga da joj piše i javi da je on živ i zdrav. Artiljerijska vatra prekida Božićno primirje, a Škoti jasno kažu da to nije „njihova artiljerija, već „prokletih Engleza“.

Igrani sadržaj muzičkog spota Pola Makartnija *Lule mira*<sup>77</sup> takođe se odvija na Zapadnom frontu i sastoji se iz istovremenog nemotivisanog izlaska iz rovova Britanaca i Nemaca i rukovanja

75 [http://www.imdb.com/title/tt0424205/?ref\\_=nm\\_flmg\\_dr\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0424205/?ref_=nm_flmg_dr_4) (posećeno 21.2.2018.)

76 Deo filma o Božićnom primirju traje nešto više od 10 minuta.

77 Spot traje 3. minuta i 50 sekundi (<https://www.youtube.com/watch?v=TwyFTRGiUUU>) (posećeno 2.2.2018.) Božićno primirje je, takođe, tema pesme *All Together Now* (*In No Men`s Land*) liverpulske grupe *The Farm* iz 1991. godine. (<https://www.youtube.com/watch?v=iRgtzZ-mOQo>) (posećeno 3.4.2018.)

na ničijoj zemlji, posle koga se ispija piće, igra fudbal i međusobno pokazuju porodične slike. U trenutku kada počinje artiljerijska paljba britanski i nemački vojnik se razdvajaju sa zamenjenim porodičnim fotografijama. Spot se završava zadovoljnim Britancem, koji sa blaženim izrazom lica posmatra fotografiju bez obzira na uočenu zamenu.<sup>78</sup> Izrazito pacifistički obojen Makartnijev spot predstavlja *revival* ideja iz *All You Need Is Love*, pokazujući kako vojnici obeju strana imaju iste senzibilnosti i osećanja, te da nema nikakvog razloga da ratuju (Crocker 2015, 215–216).

## 2. Istorijski kontekst

### 2.1 Rovovsko ratovanje (*Trench Warfare*) u Prvom svetskom ratu

Na skoro svim frontovima u Prvom svetskom ratu ratne operacije su se odvijale u okviru rovovskog načina ratovanja. Rovovski rat se može opisati kao skup vojnih operacija dve u rovove ukopane vojske. To je pat pozicija u kojoj nijedna strana ne može da slomi protivničku odbranu bez obzira na obim operacija (Saunders 2010, 13).

Vojni istoričari pretečama rovovskog načina ratovanja smatraju opsade gradova već početkom XVIII veka, kada su napadači kopali rovove oko opsednutog grada (Saunders 2010, 8), kao i specifičnu ratnu tehniku (Pa sistem), koju su primenili novozelandski Maori u ratu sa britanskim trupama (Belich 1986, 325–332). Razvoj dalekometnog vatrenog oružja je uslovio da se rovovski sistem primenjivao od polovine XIX veka u Krimskom ratu (1853–1856), Američkom građanskom ratu (1861–1865), Burskom ratu (1899–1900) i Rusko-japanskom ratu (1904–1905) (Saunders 2010, 9–10; Ashwoth 1980, 1).

U Prvom svetskom ratu je u jesen 1914. započelo rovovsko ratovanje na Zapadnom frontu.<sup>79</sup> Sam početak rata je na Za-

78 Slična radnja, kao i vizuelna rešenja spota i filma *O, kakav divan rat* ukazuju da je spot rađen pod znatnim uticajem filma.

79 I na drugim frontovima je bilo dugačkih perioda rovovskog ratovanja. Tako je na Solunskom frontu tokom 1917. i 1918. godine, sve do proboja, dominirao rovovski rat bez većih operacija (Опачић 2004: 101–116), a

padnom frontu stvorio pogrešnu predstavu (Ellis 1976, 3) da će rat biti manevarski rat, rat kretanja vojski. Već krajem oktobra je postalo jasno da je situacija na frontu takva da ne može doći do brzog završetka rata i suprotstavljene vojske su bile primorane da se ukopavaju. Moderno oružje je činilo vojnike lakim metama na otvorenom polju i stoga je bilo neophodno napraviti zaklone (Ellis 1976, 4). Precizni strelci sa prvim optičkim nišanima su relativno lako pogađali neprijateljske vojnike koji nisu bili zaklonjeni (Pegler 2008). Strateški razlozi su činili nemačku vojsku sklonijom da izgradi sigurne i solidne rovove, jer su zauzetu teritoriju smatrali osvojenom i bili spremni da je brane od pokušaja protivnika da je preuzme. Za razliku od Nemaca, Englezi i Francuzi su smatrali da je trenutna pozicija privremena i da je pitanje vremena kada će francuska teritorija, koju su Nemci zauzeli, biti povraćena.<sup>80</sup> Stoga su u početku rovovskog rata manje pažnje posvetili izgradnji rovova, pa su njihovi rovovi bili plitki i sa slabom zaštitom (Ellis 1976, 10; Pegler 2008, 56–57). Loše vreme i dolazak zime su doveli do potpunog formiranja rovova na obe strane, praktično celom dužinom fronta, od Atlantika do granice sa Švajcarskom.

Osim stalne opasnosti od snajperske vatre i artiljerije koja je gađala rovove, život u rovovima je bio izuzetno težak. Bez obzira na dubinu ukopavanja i ispumpavanje vode, rovovi su često bili puni vode i blata, što je otežavalo kretanje. Niska temperatura je zamrzavala blato i olakšavala komunikacije kako unutar linije fronta tako i prema pozadini do koje se stizalo iskopanim hodnicima i rovovima, ali je hladnoća na temperaturama ispod nule pretila smrzavanjem. Osim toga, blato i voda su onesposobljavali naoružanje koje nije bilo moguće odložiti na suvo mesto (Sounders 2010, 107). Vojnici su masovno oboljevali, od obične prehlade do upale pluća, dizenterije i specifičnih rovov-

---

i italijanski front, i pored češćih operacija, karakteriše rovovski sistem ratovanja (Thomson 2008).

80 Slično Francuzima, i srpski vojnici na Solunskom frontu nisu bili skloni kopanju dubokih i bezbednijih rovova pravdajući se svojim oficirima činjenicom da je Srbija daleko i da se do nje može stići napredovanjem, a ne ukopavanjem (Ристић 1971, 231).

skih bolesti,<sup>81</sup> kao što su rovoška groznica (Trench Influenza), Vejlova bolest (Leptospiroza), rovoško stopalo (Trench Foot) ili rovoška usta (Gingivitis) (Millar 2010). Nasuprot očekivanjima da će se rat brzo završiti pobjedom, vojnici na obe strane su se suočili sa izuzetno teškim uslovima rovoškog rata.

## 2.2 Božićna primirja i bratimljenja (*Christmas Truce and Fraternalization*)

Božićno primirje i bratimljenje je bilo predmet brojnih istorijskih istraživanja. Temeljna proučavanja engleskih, francuskih i nemačkih istorijskih izvora, od vojnih izveštaja do pisama vojnika sa fronta, pokazala su da su se primirja i bratimljenja odigravala ne samo na Božić 1914. godine, kao i da su imala različite forme (Ferro et al. 2007).

„Na prvi Božić u ratu nemački i britanski vojnici pevali su jedni drugima božićne pesme, palili jedni drugima cigarete u prostoru između rovova, razmenjivali suvenire, pravili grupne fotografije i čak igrali fudbal zajedno. Neka vrsta prijateljskog odnosa sa neprijateljem, od izliva veselih usklika i čestitanja do pravog bratimljenja, odigrala se na skoro dve trećine Zapadnog fronta koji je držao Britanski ekspedicioni koprus.”<sup>82</sup> (Brown 2007, 13)

Podataka o Božićnom primirju i bratimljenju 1914. godine u francuskim izvorima ima, mada mnogo manje, što se može pripisati cenzuri koja je strogo nadgledala pisma koja su slali vojnici svojim porodicama, ali i manjem stepenu volje da se uspostavlja primirje sa protivnikom koji je zauzeo deo francuske teritorije.<sup>83</sup>

81 Tekstovi o rovoškim bolestima su u časopisu *British Medical Journal* objavljeni već u prvim godinama rata (McNeil 1915; Mcnee. J. W. et oth. 2016).

82 Istoričari pominju da su slične pojave zabeležene i u ranijim ratovima, počevši od Napoleonovih ratova na Iberijskom poluostrvu, Krimskog rata, Američkog građanskog rata, Burskog i Rusko-japanskog rata (Brown 2007, 18). Primetno je da je većina ovih ratova imala karakter rovoškog rata.

83 Godinu dana kasnije, posle cele godine napornog rovoškog ratovanja, dogodila su se Božićna primirja i između francuskih i nemačkih vojnika (Cazals 2007, 81).

Nemačka memoarska građa, koju navodi historičar Olaf Meler, takođe potvrđuje sliku Božićnog primirja (Mueller 2007, 167).

Brojna istorijska istraživanja Božićnog primirja, kao i drugih trenutaka u kojima su vojnici prekidali vatru i bratimili se na ničijoj zemlji, idu ka rekonstrukciji događaja, utvrđivanju obima primirja, kao i u razmatranje uzroka koji su doveli do te pojave. Bez obzira na to što za analizu značenja koja film donosi nije od primarnog značaja, treba pomenuti da se kao uzroci pominju prirodni, tj. klimatski uslovi – hladnoća, voda i blato u rovovima, bolesti koje su posledica dugotrajnog boravka u rovu, zatim individualno-psihološki uzroci kao što su strah, emocije izazvane masovnim pogibijama, neizvesnost ličnog trajanja i trajanja rata, kao i mogući ideološki uticaji pacifizma i internacionalizma (Weintraub 2001; Brown 2007; Crocker 2015). Film se ne bavi tim nivoima uzročnog objašnjenja, već donosi dublje nivoe značenja koji čine Božićno primirje razumljivim i prihvatljivim iz perspektive vremena u kome je film nastao.

### 3. Značenja – Osnovi Evropske unije u filmu *Joyeux Noel*

#### 3.1. Religijski osnov – Hrišćanski osnov Evrope

Glavni povod primirja i bratimljenja je Božić. Sve zaraćene strane su hrišćanske vere mada pripadaju različitim crkvama: Nemci (Saksonci) su dominantno protestanti, Škoti anglikanci (i katolici), a Francuzi katolici. Najveći hrišćanski praznik se jedinstveno doživljava u svim varijantama hrišćanstva zastupljenim na frontu. Božićnu molitvu koja sledi posle dogovora o primirju služi škotski pastor, a švedska pevačica peva *Ave Maria*. Koreni evropske civilizacije su prisutni kako u hrišćanstvu tako i u latinskom jeziku, na kome su i *Ave Maria* i kratka molitva koju delom izgovara pastor a delom vojnici sve tri vojske. U toku dogovora o primirju jasno se Badnje veče pominje kao razlog za obustavu vatre. To ne znači da je religija isključivi amalgam koji je spojio zaraćene strane na Badnje veče. Sam škotski pastor, ističući značaj Božića, ne forsira religijsku komponentu: „Večeras

ovi ljudi su privučeni oltaru kao vatri usred zime. Čak i oni koji nisu pobožni došli su da se zagreju. Možda da zaborave rat.”

Film opisuje vreme u kome su se već decenijama ranije, tačnije tokom druge polovine 19. veka, javile jake ekumenske ideje, a kao osnov institucionalizacije ekumenskog pokreta smatra se 1910. godina i održavanje Svetske misionarske konferencije u Edinburgu (Fitzgerald 2004, 82–84). Dalja institucionalizacija ekumenskog pokreta (Nikolić i Petković 2011) odvijala se tokom 20. veka da bi se 1948. godine u Amsterdamu formirao Svetski savet crkava (Fitzgerald 2004, 109–110). Ekumenski pokret dobija na snazi kada se nakon Drugog vatikanskog koncila (1962–1865) aktivno priključila Katolička crkva, mada je zvanično i dalje van Saveta (Fitzgerald 2004, 133–136). Zajednička misa koju drži škotski pastor predstavlja ekumenizam na delu, s tim što scenario ima podršku u istorijskim činjenicama jačanja i institucionalizacije ekumenskog pokreta pred Prvi svetski rat. S druge strane, u vreme kreiranja značenja u filmu, već uveliko deluje Konferencija evropskih crkava uz saradnju s katoličkim Savetom biskupskih konferencija Evrope, s istim ekumenskim ciljevima (Nikolić and Petković 2011, 289–291), uz poseban ugao gledanja na jedinstvo evropskih crkava.

Nasuprot pastoru koji je držao misu, u filmu se pojavljuje i njemu nadređeni religijski funkcioner, koji mu naređuje na napusti jedinicu i vrati se u Škotsku. On u govoru novim vojnicima na frontu istupa sa sasvim suprotnih pozicija. Sadržaj tog genocidnog govora, iako se u skoro svakoj rečenici poziva na Boga, jeste poziv na ubijanje i istrebljenje neprijatelja: „Uz Božiju pomoć, morate ubiti Nemce, loše ili dobre, mlade ili stare. Ubijte svakog.” Izlazeći iz religijskog domena, bez obzira na retoričko pozivanje na Boga, ovaj govor, sasvim u duhu ratne propagande, ne može da zameni značaj religijske komponente Božićnog primirja, očitovane u nadahnutom zajedničkom pevanju božićnih pesama, pesmi *Ave Maria* i božićnoj molitvi. Kao i genocidne pesme koje na početku filma recituju deca u sve tri zemlje, i ovaj govor jasno pokazuje gde su prepreke miru i zajednici i koliko je važno da državne vođe deluju u pravcu sporazuma koji će zauzavati ratove.

Stoga se pokušajima izgradnje „Evropljanina”, zasnovanim na zajedničkoj religiji, kako od strane kreatora evropskog identiteta u evropskim institucijama tako i od integrativnih evropskih religijskih organizacija, može dodati i prikaz zajedništva u Božiću ostvaren na ničijoj zemlji za vreme rata u filmu *Joyeux Noel*.

### *3.2 Politički osnov – francusko-nemački osnov Evropske unije i škotsko-englesko neslaganje oko evrointegracija*

Početna uzdržanost Francuza u izlasku na ničiju zemlju, gde se već nalaze nemački i škotski oficiri i pregovaraju o privremenom primirju, ukazuje da je francusko-nemačko dugotrajno neprijateljstvo nešto što je najteže prevazići u stvaranju zajednice. Priključivanjem Francuza, čiji deo teritorije je u tom trenutku bio okupiran, obustavljena su neprijateljstva bez obzira na pojedinačna nezadovoljstva vojnika. Film time istorijskom reminiscencijom potvrđuje važnost Evijanskog sporazuma koji je bio ključ za evropske integracije.

Proces evropske integracije započet je stvaranjem Evropske zajednice za uglj i čelik 1951. i Evropske zajednice za atomsku energiju 1957. Rimskim ugovorom iz 1957. godine stvorena je Evropska ekonomska zajednica kao carinska unija i zajedničko tržište šest evropskih država: Francuske, Nemačke, Italije i zemalja Beneluksa. Postavljeni ekonomski odnos je dopunjen političkom deklaracijom o trajnom pomirenju Francuske i Nemačke, dveju država koje su tokom istorije često ratovale i čiji sukobi su bili osnov velikih evropskih i svetskih ratova. Kada je Jelisejskim sporazumom iz 1963, koji su potpisali francuski predsednik Šarl de Gol i nemački kancelar Konrad Adenauer, uspostavljeno trajno pomirenje dveju država, otvoreni su putevi daljih evropskih integracija i to u smislu proširenja drugim državama ali i u pravcu suštinskog povezivanja država u naddržavnu zajednicu. Taj sporazum se smatra osnovnim političkim aktom evropske integracije, a još je idejni tvorac evropskih integracija Moris Šuman navodio da ujedinjena Evropa treba da počiva na francusko-nemačkom pomirenju (Soutou 1996).

Započet Šumanovim vizionarskim predlozima iz 1950. godine, proces uspostavljanja pomirenja Francuske i Nemačke i ugovaranja trajnog mira realizovan je 1963. godine. Sporazum nema direktnu vezu s evropskim integracijama, jer je partikularni sporazum dveju država, ali je, bez obzira na tu partikularnost, predstavljao *conditio sine qua non* i garanciju bez kojih bi sporazum o uglju i čeliku, pa čak i carinska unija, bili nedovoljni za usmeravanja procesa integracije u pravcu današnje Evropske unije.

*Joyeux Noel* prikazivanjem Božićnog primirja i bratimljenja 1914. usred rata, koji je dovodio do velikih ljudskih žrtava, pokazuje da je i u najnepovoljnije vreme postojalo ponašanje, ako ne i artikulisana ideja, koje govori da ratove, a posebno francusko-nemačke sukobe, treba izbeći i zameniti saradnjom. Kada se iz perspektive poluvekovne integracije utemeljene Evijanskim sporazumom traže one tačke u prošlosti koje govore da istorija nije samo sled francusko-nemačkih sporova i ratova, Božićno primirje je takva tačka. Njen značaj se iskazuje u tome što to nije sporazum careva, predsednika i generala, već želja koja proizilazi iz potreba samog naroda, koji su u decembru 1914. na ničijoj zemlji zastupali niži oficiri i sami vojnici.

Istovremeno uključujući Škote kao treću stranu u Božićnom primirju, film odražava stav prema Škotima koji su dosledni u privrženosti evropskim integracijama, nasusprot politici Velike Britanije koja je sve vreme smatrana „nepouzdanim partnerom”. Od ulaska Velike Britanije u Evropsku uniju 1973. godine, Britanija je bila po strani mnogih procesa kojima se gradila čvrsta zajednica država. Britanija nije pristupila Šengenskom sporazumu ni zamenila funtu evropskom valutom, uvedenom u upotrebu 2002. godine.<sup>84</sup> Ostajući van Šengenskog sporazuma i Evrozone, Britanija je skoro sve vreme bila „jednom nogom” van evrointegracija, što je rezultiralo referendumom o napuštanju Evropske unije, juna 2016. godine, kada je na referendumu za napuštanje Unije glasalo 51,6% procenata izašlih birača.<sup>85</sup>

84 Osim toga, Britanija je u još dve oblasti imala rezerve, tzv. opt-out – u oblasti osnovnih prava, kao i u oblasti sloboda, bezbednosti i pravde.

85 Prema zvaničnim podacima britanskog parlamenta (Results of Devolution Referendums (1979 & 1997), *Research Paper No 97/113*. 10 November

Distanca u odnosu na Uniju, kojoj je pripadala skoro pola veka, odražavala se na odnose unutar same Britanije, prvenstveno na međusobne odnose pojedinih zemalja koje čine Ujedinjeno Kraljevstvo, kao i na odnose tih delova prema Uniji. Borba za uvođenje Škotskog parlamenta je, posle odluke većine na prvom referendumu iz 1979. godine, nastavljena, da bi se na novom referendumu iz 1997. godine izjasnilo preko 70% glasača, čime je, posle više od dva i po veka, obnovljen Škotski parlament. U toku dve decenije borbe za Škotski parlament većina političkih stranaka u Škotskoj je iskazivala jaku proevropsku orijentaciju (Sloat 2002, 19–21).<sup>86</sup>

Isticanjem škotskog učešća u Božićnom primirju film potcrtava unutarbritanske odnose prema evropskom zajedništvu, koji su na nivou političkih stavova poznati od samog ulaska Britanije u Evropsku uniju, i nagoveštava regionalne razlike rezultata referenduma 2016. godine.

### 3.3 Elementi evropskog identiteta

Antropologija posmatra film kao teren na kome se, kao i na onom „pravom”, odigravaju procesi koje antropologija proučava. Film je proizveden i deluje „na terenu” i stvara značenja koja antropološka analiza dekodira i eksplicira. Ta značenja, kao i ona koja nastaju svim drugim „čitanjima” filma, ostvaruju uticaj i vrše promene koje su podložne terenskom i interpretativnom antropološkom proučavanju. Kada film posmatramo kao složeni artefakt, kao konstruisani splet činjenja i odnosa, onda antropolog, kao i u stvarnom životu, izoluje i analizira elemente za koje smatra da su od posebnog značaja. Tako se i film *Joyeux Noel* može posmatrati kao polje na kome se traže elementi evropskog identiteta, odnosno preciznije rečeno, oblasti važne za istraživa-

---

1997, Social & General Statistics Section. House of Commons Library). <http://researchbriefings.files.parliament.uk/documents/RP97-113/RP97-113.pdf> (posećeno 21.2.2018.)

86 Ta orijentacija se održala u Škotskoj i do referenduma za izlazak Britanije iz EU 2016. godine, kada je napuštanje Unije odbačeno sa 62% glasova. (<https://www.electoralcommission.org.uk/find-information-by-subject/elections-and-referendums/past-elections-and-referendums/eu-referendum/electorate-and-count-information> (posećeno 2.2.2018.)

nje i razumevanje procesa evropeizacije. Jedan takav plodno primenljiv spisak oblasti ili sfera interakcije u kojima deluje evropeizacija dali su Borneman i Fowler, ističući kao primere jezik, novac, turizam, seks i sport (Borneman and Fowler 1997, 498). Ukazujući na elemente filma koji se odnose na ovih pet sfera interakcije, pokazujemo kako i koliko film deluje kao agens evropeizacije.

1. Jezik – Multilingvalnost. Film je snimljen multilingvalno, što znači da svako koristi svoj jezik. U momentima kada se uspostavlja komunikacija između različitih strana dolazi do izražaja znanje stranih jezika. Strane jezike koji omogućuju komunikaciju govore oficiri, dok se obični vojnici, u inače redukovanoj komunikaciji, služe gestovima. Francuski oficir govori engleski, a nemački oficir, oženjen Francuskinjom, zna francuski, čime je omogućena njihova trojna komunikacija. Primarna multilingvalnost filma odgovara zvaničnom načinu komuniciranja u Evropskoj uniji, gde su svi jezici ravnopravni i smatraju se zvaničnim. Na početku, kada je bilo 6 članica, zvaničnih jezika je bilo četiri, a u administraciji je dominirao francuski, koji je bio zvanični jezik još u Evropskoj zajednici za uglj i čelik (de Swaan 2001, 176), da bi se sa povećanjem broja država povećavao i broj zvaničnih jezika. Paralelno sa tim procesom, i u određenoj meri uzrokovana njime, javila se dominacija engleskog jezika. Ta dominacija, koja se uspostavlja nezavisno od britanskog uticaja u Evropskoj uniji (de Swaan 2001, 176–177), i rezultat je jakog učešća engleskog jezika u svim aspektima globalizacije, u filmu je delimično izbegnuta, mada jedino britanski oficir govori isključivo svoj jezik.

2. Novac – Razmena. U filmu koji opisuje interaktivne događaje između zaraćenih strana na liniji fronta nema mesta pojavljivanju novca. U ratnoj situaciji određenoj rovovskim razdvajanjem ne može se plaćati novcem, čak i kada su vojnici u odnosu bratimljenja za vreme Božićnog primirja. Umesto novca, na ničijoj zemlji se promet odvija razmenom. Razmena pića, cigareta i hrane ukazuje da međusobna povezanost razmenom, barem privremeno, zamenjuje ratovanja i da ekonomska sarad-

nja ukida sporove oko prošlosti. Tokom božićnog bratimljenja se ne odvija trgovina, pa čak ni trampa, već međusobno davanje. Međutim, razmenljivost različitih proizvoda ukazuje na predratnu situaciju u kojoj je međudržavna trgovina širila izbor u potrošnji, ali još više na savremenu situaciju Evropske unije sa potpuno slobodnim kretanjem robe u bescarinskim uslovima. Multikulturalnost se iskazuje kroz različite tradicionalne proizvode koji učestvuju u razmeni. Konzumiranje viskija, šnapsa, konjaka ili šampanjca je moguće, a bezopasnost trošenja tuđih proizvoda je jasno pokazana. Umesto ugroženosti i straha da će nešto „naše“ nestati, razmena se pokazuje kao nagoveštaj obogaćivanja izbora na svakoj evrointegriranoj lokaciji. Stoga multikulturalnost ne mora da izazove odvratnost i mržnju već se može svesti na bezazleni humor, koji se, na primer, javlja pri pokušaju nemačkog vojnika da svira gajde.

3. Turizam i sloboda kretanja se u trenucima rata, kada je kretanje omeđeno frontovima, postavljaju kao želja ili ideal. Nemački oficir priča o tome kako je medeni mesec proveo u Parizu, a u razmeni vojničkog optimizma, koji se smenjuje sa racionalnim prognozama ishoda rata kao alternativa vojnoj pobedi koja će obnoviti boravak nemačkog oficira Parizu, pominje se mogućnost turističke posete.<sup>87</sup> Turizam podrazumeva slobodu kretanja, čiji vrhunac se ogleda u uklanjanju graničnih prelaza i uspostavljanja jedinstvenih putnih dokumenata, koje je započeto 70 godina kasnije prvim Šengenskim ugovorom iz 1985. godine.<sup>88</sup> Dilema koja se javlja u razgovoru dva oficira neprijateljskih vojski očituje se kao opozicija osvajanja teritorija i turističke posete. Nedvosmislena poruka filma je u prilog turizma i svakog drugog neograničenog kretanja i putovanja.

4. Seks, ljubav, brak i porodica. Bornaman i Fauler su ukazali da seksualne prakse predstavljaju polje na kome se odvija

87 Nemački oficir kaže: „A uostalom, kada zauzmemo Pariz i kada svemu bude kraj, možete nas pozvati na piće u ulicu Veven“, na šta mu francuski oficir odgovara: „Ne morate da osvajate Pariz da biste navratili na piće.“

88 U trenutku snimanja filma Šengenskim ugovorom je bilo obuhvaćeno 13 država Evropske unije, tj. sve osim Velike Britanije i Irske, kao i Norveška i Island.

„interakcija između državljana različitih zemalja, klasnih i statusnih grupa unutar Evrope” (Borneman and Fowler 1997, 505). Ovo potencijalno polje antropološke analize evropeizacije se može proširiti i na ljubavne, bračne i porodične odnose i onda posmatrati u okviru filma *Joyeux Noel*. Jedina ljubavna scena u filmu je između nemačkog operskog pevača i švedske operске pevačice, koji su u trajnoj ljubavnoj vezi. Ostale bračno-porodične veze opisane u filmu su brak nemačkog oficira i Francuskinje, i brak francuskog oficira. Nemački oficir je na svadbenom putovanju bio u Parizu, dok je francuski oficir u neizvesnosti jer je žena trebalo da mu se porodi, o čemu nema nikakvih vesti. Koristeći Božićno primirje, posilni francuskog oficira je prošao iza nemačkih linija i saznao da je oficirova žena rodila dečaka. Oba braka su prikazana kao rezultat romantične ljubavi koja je rezultirala srećnim događajima, kao što su venčanje i bračno putovanje ili rođenje deteta. Romantična ljubav u braku francuskog oficira potencirana je epizodom u kojoj on gubi novčanik sa ženinom slikom pa po sećanju pravi njen crtež, da bi mu nemački oficir vratio slučajno pronađeni novčanik sa fotografijom. Od tri opisane veze u filmu dve su dvonacionalne a jedna je baš veza između pripadnika zaraćenih strana, što treba da podvuče besmislenost takvog rata.

Međusobno pokazivanje porodičnih slika drugih vojnika jasno pokazuje jednake porodične vrednosti zaraćenih strana i ukazuje na zajednički vrednosni sistem u kome je porodica od izuzetnog značaja. Pokazivanje slika praćeno je izlivima emocija koje potvrđuju da svi pridaju značaj ljubavi, braku i porodici. Na taj način se u filmu porodica zasnovana na braku iz ljubavi iskazuje kao opšta evropska vrednost.

5. Sport – Fudbal. Bilo je potpuno prirodno da se u mirnoj atmosferi koja se širila na Božić dolazilo i do ideje o igranju fudbala. Vojnici obeju strana su u trenucima boravka van prve linije fronta organizovano igrali fudbal (Adams 2015, 10; Brown 2007, 44). Međutim, ako se pri pomenu igranja fudbala na ničijoj zemlji o tome misli kao o pravom „fudbalskom meču”, istorijska istraživanja nisu potvrdila ni jednu veliku

međunarodnu utakmicu Engleske i Nemačke, kakva bi bila na Evropskom prvenstvu sa jedanaest igrača sa obe strane, stativama i sudijom (Adams 2015, 16). „Umesto toga, bilo je nekoliko slučajnih, na brzinu priređenih utakmica, ponekad sa golovima i rezultatima. *The Times* je javio o igri u kojoj su Nemci pobedili sa rezultatom 3–2, iako nije imenovao jedinice koje su učestvovala. Na drugim mestima je oko lopte bila samo opšta gužva u kojoj su učestvovali svi koji bi hteli da šutnu loptu. Tu i tamo su napravljene kuglice od kože, a barem jedna igra, za koju britanska strana tvrdi da je pobedila, odigrana je limenkama. U objašnjenju izvještaja njemačkog poručnika kako su takve igre bile moguće napisano je: ‘Golove smo označili našim kapama. Timovi su brzo bili uspostavljeni za utakmicu na zamrznutom blatu, a Fricovi su pobedili Tomije sa 3–2.’ Ukratko, to je bio rezultat iznenadnog božićnog mraza, koji je očvrstnuo zemlju koja bi inače bila suviše mekana da bi se na njoj moglo igrati. Mnogo je takvih ‘utakmica’ bilo predloženo ali nisu sve odobrene” (Brown 2007, 44).

Prikaz fudbalske utakmice u filmu odgovara nekim od opisa u pismima sa fronta, a u sceni u kojoj cenzori čitaju vojnička pisma se jasno kaže kako je utakmica imala rezultat i da je pobjeda Nemaca posledica toga što jedan broj nemačkih vojnika igra fudbal u minhenskom klubu *Bajern*.

Fudbal na ničijoj zemlji između Nemaca i Škota prati istoriju fudbala u Evropi, gde su fudbalski klubovi, kao i regionalni i nacionalni šampionati osnovani u drugoj polovini 19. i prvoj deceniji 20. veka. Popularnost fudbala objašnjava volju vojnika da šutiraju loptu i u takvim uslovima. U kontekstu Božićnog primirja film kroz igranje fudbala na ničijoj zemlji uvažava i podstiče želju za pobedom praćenu navijanjem, ali ukazuje na ideju da sportska rivalstva mogu zameniti konfrontacije i sukobe koji vode ratovanju i masovnom ubijanju. Kroz istoriju evropskog fudbala posle Drugog svetskog rata moguće je pratiti dva pravca. Prvi je da će sportsko (fudbalsko) suparništvo država zameniti ratne sukobe, a drugi da fudbalska rivalstva raspljuju nacionalne euforije i mogu biti uvod u nove konflikte i

ratove. Prva ideja je konstituisala evropska fudbalska takmičenja deceniju po završetku Drugog svetskog rata, i to takmičenje nacionalnih prvaka *Kup Šampiona* (1955) i takmičenje nacionalnih reprezentacija *Kup nacija* (1960). Oba takmičenja su po osnivanju predstavljala nadmetanje država bez obzira na to da li se radi o reprezentacijama ili najboljim klubovima. Jačanjem integracije Evropske unije i uspostavljanjem jedinstvenog sistema rada i zapošljavanja doneto je tzv. Bosmanovo pravilo po kome u fudbalskom timu može igrati neograničeni broj igrača iz Evropske unije. Time su klubovi „deetnizovani”, pa se često događa da u klubu ne igra nijedan igrač iz države iz koje je klub. Drugi element dekonstrukcije nacionalnog rivalstva je uvođenje *Lige Šampiona* (1992), takmičenja u kome se od 1997. godine nalazi više timova iz jedne zemlje, što je dovelo do finalnih utakmica u kojima igraju dva španska ili dva engleska kluba sa manjim brojem Španaca ili Engleza na terenu (Ковачевић и Жикић 2014, 795–796). Bez obzira na to da li se radi o susstituciji stvarnih neprijateljstava sportskim takmičenjima ili čak o smanjivanju mogućnosti da fudbal gradi nove nacionalističke strasti, prikazivanje fudbala kao bitnog elementa Božićnog primirja u filmu *Joyeux Noel* nije puko prikazivanje rekonstruisanog događaja već jasna poruka. Stoga je sasvim razumljivo što je UEFA na stogodišnjicu Božićnog primirja u mestu Komine-Varneton u Belgiji otkrila spomenik sećanja na fudbal za vreme Božića 1914. godine.

#### 4. Zaključak

Kada se kao tačke tumačenja filma uzmu politički, religijski i identitetski aspekti vremena u kome je film nastao, očituje se da film kao osnovnu poruku nosi ispravnost integracionih procesa koji na evropskom kontinentu traju više od 50 godina. Izbor samog istorijskog događaja i njegovo interpretiranje pokazuju da se iz burne i neprijateljske istorije odnosa evropskih naroda, pre svega Francuza i Nemaca, fokusira događaj koji je prezentovan na način kako je to učinjeno u filmu. Najveći deo

događaja, izuzev romansirane ljubavne veze nemačkog pevača i švedske pevačice, neizvesnosti oko porođaja žene francuskog oficira, odlaska u rat dva brata iz Škotske i ostalih elemenata koji grade dramsku priču u realnom okviru, potiče iz detaljnog poznavanja istorijskih izvora, što pokazuju brojni radovi istoričara. Direktna ocena vernosti prikazanih događaja je uslovljena odnosom ciljeva naučne rekonstrukcije i prikaza po pravilima proizvodnje popularne kulture, što Malkolm Braun jasno govori ističući da se radi o igranom a ne dokumentarnom filmu (Fero et. al. 2007, 3), dok Teri Blom Kroker smatra da film ima malo veze sa stvarnošću posmatranom kao celina rata na Zapadnom frontu jer se radi o „interesantnom, ali beznačajnom događaju” (Crocker 2015, 4). Kada se posmatra istorija Zapadnog fronta i, još šire, istorija Prvog svetskog rata, onda je Božićno primirje nevažan događaj bez ikakvih posledica po tok i ishod rata. Ali, ako se posmatra kao momenat u kome se stiču današnji pogledi na konflikte, posebno nemačko-francuske ratove, sklapanje sporazuma i izgradnju Evropske unije na tim osnovama, onda događaj, osim „interesantnosti”, ima skoro mitski značaj. Kao što se u stvaranju nacionalne države istorija kreira kroz opis ratova i borbi sa neprijateljem, tako integracioni procesi svoju istoriju traže u procesima saradnje i bratimljenja. *Joyeux Noel* je primer ovog drugog „stvaranja istorije”.

Filmska memorijalizacija kratkih trenutaka evropskog jedinstva u prošlosti ili barem prekida neprijateljstava u *Joyeux Noel* se sagledava upoređivanjem sa druga dva filmska prikaza Božićnog primirja – Mekartnijevog spota i filma *O, kakav divan rat*. Odlomak iz Atenborouvog filma prikazuje Škote i Nemce, dok Mekartnijev spot ne diferencira Britance. Taj spot ima jasno pacifističku poruku koja nema ni jednu drugu komponentu osim naglašavanja bezumnosti rata, dok u filmu *O, kakav divan rat* postoji, osim pacifističke poruke, i naglašen antagonizam Škota i Engleza koji se, u okviru značenja koje daje film, može protumačiti i kao škotsko neslaganje sa ratom, načinom njegovog vođenja ili čak sa ratnim ciljevima. I u Atenborouvom filmu, kao i u spotu, nema Francuza, koji se pojavljuju tek u *Joyeux Noel*, što tom filmu daje posebno značenje građenja osnova za pomirenje Francuza i Nemaca kao uslova evropskog jedinstva.

## Literatura

- Adams, Iain (2015) A Game for Christmas? The Argylls, Saxons and Football on the Western Front, December 1914. *The International Journal of the History of Sport* 32 (11–12): 1395–1415.
- Ashwoth, Tony (1980) *Trench Warfare 1914–1918. The Live and Let Live System*. The Macmillan Press Ltd.
- Belich, James (1986) *The New Zealand Wars and the Victorian Interpretation of Racial Conflict*. Auckland University Press.
- BMJ (1918) Trench Fever. *British Medical Journal* 2 (3021): 577–578.
- Borneman, John and Fowler Nick (1997) Europeanization. *Annual Review of Anthropology* 26: 487–514.
- Brown, Malcolm (2007) The Christmas Truce 1914: The British Story. In Ferro Marc and Brown Malcolm and Cazals Remy and Mueller Olaf. *Meetings in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternisation in the Great War*. London: Constable & Robison ltd.
- Cazals, Remi (2007) Good Neighbours. In Ferro, Marc and Brown, Malcolm and Cazals, Remy and Mueller, Olaf. *Meetings in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternisation in the Great War*. London: Constable & Robison ltd.
- Crocker, Terri Blom (2015) *The Christmas Truce: Myth, Memory, and the First World War*. University Press of Kentucky.
- Cudworth Charles (1963) The True 'Stille Nacht'. *The Musical Times* 105(1462) (Dec): 892–894.
- de Swaan, Abram (2001) The language constellation of the European Union, in Kohli, Martin and Novak. Mojca (Eds.) *Will Europe Work? Integration, employment and the social order*. London and New York: Routledge.
- Ellis, John (1976) *Eye-Deep in Hell. Trench Warfare in World War I*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ferro Marc and Brown Malcolm and Cazals Remy and Mueller Olaf (2007) *Meetings in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternisation in the Great War*. London: Constable & Robison ltd.
- Fitzgerald, Thomas E. (2004) *The Ecumenical Movement*. Westport: Praeger Publishers.
- Ковачевић, Иван и Жикић, Бојан (2014) Антропологија фудбала. Етноантрополошки проблеми 9(3): 783–803.
- McKim, LindaJo H. (1993) *The Presbyterian Hymnal Companion*. Westminster John Knox Press.

- McNee, J. W. and Arnold Renshaw and E. H. Brunt and Wilmot Herringham (1916) „Trench Fever”: A Relapsing Fever Occurring With The British Forces In France. *The British Medical Journal* 1(2876): 225–34.
- McNeil, Andrew S. (1915) Trench Foot. *The British Medical Journal* 1(2834): 743
- Millar, Lindy (2010) Trench Diseases. Trench Fever, Trench Foot, Trench Mouth and Trench Nephritis. <https://sites.google.com/a/adamscott.ca/world-war-i-museum-feb-2010/illness-and-disease-medicine-room-for-the-first-world-war/trench-fever-1> (posećeno 24.03.2018)
- Nikolić, Marko i Petković, Petar (2011) Institucionalne forme savremenog ekumenskog pokreta, *Međunarodni problemi* 63(2): 276–296.
- Опачић, Петар (2004) Солунски фронт. Зејтинлик (треће издање), Београд: Завод за заштиту споменика културе Србије.
- Pegler, Martin (2008) *Sniping in the Great War*. Barnsley: Pen & Sword Books Ltd.
- Ристић, Милутин М. (1971) Из ратног дневника (2. одломак) у Голгота и васкрс Србије. Тодоровић, Коста (ед.) Београд: БИГЗ.
- Saunders, Anthony (2010) *Trench Warfare 1850–1950*. Barnsley: Pen & Sword Books Ltd.
- Sloat, Amanda (2002) *Scotland in Europe. A Study of Multi-Level Governance*. Peter Lang AG, European Academic Publishers.
- Soutou, Geogres Henri (1996) *L'alliance incertaine: les rapports politico-strategiques franco-allemands, 1954–1996*, Paris: Gaillard.
- Thompson, Mark (2008) *The White War. Life and Death in Italian Front 1915–1919*. London: Faber & Faber.
- Weintraub, Stanley (2001) *Silent Night: The Story of the World War I Christmas Truce*. London: Pan Books Ltd.
- Zon, Bennett (1996) The Origin of „Adeste fideles”. *Early Music* 24(2) (May): 279–288.



## FUDBALIZACIJA SEĆANJA NA BOŽIĆNO PRIMIRJE (2014)

Veliki talas memorijalizacije Božićnog primirja<sup>89</sup> na Zapadnom frontu 1914. godine se u dvadeset prvom veku može posmatrati kroz spomeničku i ritualnu formu. Spomenička forma ima likovni deo, kao i verbalni deo koji se sastoji iz natpisa na spomenicima, dok ritualna memorijalizacija ima neverbalne i verbalne sadržaje. Ovi različiti aspekti često nose različita značenja koja će se pokazati u konkretnim slučajevima<sup>90</sup>.

Ritualnoj i spomeničkoj memorijalizaciji povodom stogodišnjice Božićnog primirja prethodilo je postavljanje krsta 1999. godine u mestu Sen Ivon, u okolini Komin-Vernetona u Belgiji, u kome je sklopljeno Božićno primirje. Neposredno posle postavljanja krsta započela je „fudbalizacija” memorijalizacije Božićnog primirja, tako što su posetioci ispod krsta ostavljali fudbalske lopte. Drugi spomenik postavljen je 2008. u Francuskoj, u neposrednoj blizini mesta gde se odigralo Božićno primirje.

U ranim filmskim prikazima Božićnog primirja, kao što su 10-minutna sekvenca u filmu *O, kakav divan rat (Oh! What a Lovely War)*, Richard Attenborough, 1969) i spot Pola Makartnija *Pipes of Peace* u trajanju od 3 minuta i 45 sekundi, postoje manje razlike u prikazivanju samog početka primirja i fraternizacije, ali je osnov u nemotivisanom izlasku iz rovova i sretanju na ničijoj zemlji. Daleko duži celovečernji film fokusiran na Božićno primirje *Srećan Božić (Joyeux Noel)*, Christian Carion, 2005) detaljno prikazuje događanja na ničijoj zemlji koja započinju pevanjem božićnih pesama na Badnje večeri i razvijaju se tokom večeri

---

89 Božićno primirje na Zapadnom frontu 1914. godine je predmet brojnih istorijskih istraživanja (Weintraub 2001; Ferro et al. 2007; Crocker 2015).

90 Koautor ovog poglavlja je Mladen Stajić.

i samog Božića. Primirje kulminira pozivanjem protivničkih vojnika u sopstvene rovove koji nisu na meti artiljerije (Kovačević 2018). Pomenuti filmski prikazi pokazuju teško stanje vojnika u rovovima sa naglaskom na vodu i blato, kao i veliku mogućnost pogibije od snajpera ili u jurišima. U oba filmska prikaza božićne pesme su povod za izlazak iz rovova, a posebno *Stille Nacht* koja simbolizuje Božićno primirje. Osnovni sadržaj bratimljenja suprotstavljenih vojnika je, osim prekida neprijateljstava, razmena pića, hrane i duvana, kao i pokazivanje porodičnih fotografija, pa čak i razmena adresa ukoliko neko ima porodicu ili rodbinu na drugoj strani. Osim toga, u filmu *Joyeux Noel* je prikazano igranje fudbala na sasvim improvizovanom terenu.

O igranju fudbala na ničijoj zemlji za vreme Božićnog primirja napisane su studije i poglavlja u knjigama o ovom događaju. Rezultat minucioznih istraživanja pisanja štampe, ratnih biltena, vojnih izveštaja i vojničkih pisama pokazuje sasvim mogućim da se tokom Božićnog primirja igrao fudbal loptom, vojničkim kapama ili konzervama, kao i da je ponegde zabeležen i rezultat (Brown 2007; Adams 2015).

Međutim, u memorijalizaciji Božićnog primirja, posebno u obeležavanju stogodišnjice događaja, od slučajnog i perifernog događaja fudbal dobija centralno mesto.

## 1. Vizuelni sadržaj spomenika Božićnom primirju i značenje pratećih rituala

Prvi od dva najpoznatija spomenika postavljena pre stogodišnjice Božićnog primirja jeste krst u mestu Sent-Ivon u Belgiji 1999. godine koji ima veoma jednostavan tekst: „1914 – Kaki drugari – Božićno primirje – 1999 – 85 godina – Da ne zaboravimo”.<sup>91</sup> Krst, osim hrišćanskog obeležja pokojnih, može biti i direktna asocijacija na religijski povod i sadržaj samog Božićnog primirja. Međutim, kasnija „hodočasnička upotreba” ovog spomenika govori o masovnoj fudbalizaciji, jer je podnož-

91 „Kaki drugari” su organizacija *Udruženje vojnog sećanja* (The Association of Military Remembrance), poznatija kao „Kaki drugari” (Khaki chums).

je spomenika u kasnijem periodu zatrpano fudbalskim loptama, pa čak i navijačkim šalovima i fudbalskim dresovima.



Sl. 4. Krst u Sent-Ivonu

Drugi spomenik je podignut 2008. godine u francuskom selu Frelingen, na samoj granici Francuske i Belgije. Na spomeniku se nalaze amblemi jedne velške i jedne saksonske vojne jedinice uz natpis „Christmas Truce 1914”. Iako na samom spomeniku nema elemenata fudbalske simbolike, ona je bila prisutna u ritualnom delu na dan otkrivanja spomenika, kada je na maloj udaljenosti od spomenika odigrana fudbalska utakmica između dve vojne jedinice.

Stogodišnjica Božićnog primirja je bila praćena manifestacijama u spomen na primirja i podizanjem jednog broja spomenika.

Ritualno obeležavanje se odigralo 5. decembra 2014. u Ujedinjenim nacijama, na najvišem nivou, uz učešće Generalnog sekretara UN Ban Ki Muna. Ritualni deo obeležavanja je imao fudbalski karakter u nadmetanju britanskih i nemačkih diplomata u Ujedinjenim nacijama, da bi na tom takmičenju sudija bio sam Generalni sekretar UN, koji je izveo i početni udarac. U saopštenju Ban Ki Muna je naglašena ideja Ujedinjenih Nacija, pomenuto stradanje obeju strana u Prvom svetskom ratu, božićni karakter primirja i njegova fudbalska manifestacija. Druga

ritualna utakmica između britanskih i nemačkih vojnika, praćena pevanjem božićne pesme *Stille nacht*, odigrana je u Avganistanu decembra 2014. godine.



Sl. 5. Ban Ki Mun otvara takmičenje britanskih i nemačkih diplomata u sedištu UN

U toku godine u kojoj je obeležena 100-godišnjica Božićnog primirja na različite načine je napravljeno više spomenika praćenih ritualima uz učešće visokih zvaničnika država, međunarodnih asocijacija, raznih udruženja i predstavnika lokalnih vlasti.

Spomenik koji je u okolini sela Pleoegstert u blizini Komin-Vernetona u Valoniji podigla Evropska fudbalska federacija (UEFA) otkrio je tadašnji predsednik federacije Mišel Platini uz učešće predstavnika lokalne vlasti. Govor Platinija, ali, što je još značajnije, i izgovorene, pisane i snimljene poruke britanskog premijera Dejvida Kamerona, francuskog predsednika Fransoa Olanda i nemačkog ambasadora u Belgiji u prvi plan ističu fudbal koji su vojnici zaraćenih strana igrali na ničijoj zemlji. Opisujući ratne strahote, Kameron je poručio da je „ipak postojao taj jedinstveni trenutak, kada su puške utihnule i fudbal ujedinio ljude”, a Oland kaže kako je kratkotrajno primirje ipak bilo

„dovoljno dugo da mladi francuski, engleski, nemački i belgijski vojnici razmene poglede i osmehe i odigraju spontanu fudbalsku utakmicu”. Centralno mesto na spomeniku zauzima fudbalska lopta postavljena na postamentu koji je u obliku oštećene topovske granate.



Sl. 6. Predsednik UEFA Mišel Platini otkriva spomenik u Pleoegstert-u

Drugi spomenik pod nazivom *Fudbal pamti* je podignut u Nacionalnom memorijalnom kompleksu Arboretum u Stafordširu, a podigli su ga britanske fudbalske asocijacije i Britanski savet. Spomenik je svečano otvorio britanski princ Viliyam rečima: „Svi smo odrasli uz priču o vojnicima obeju strana koji spuštaju svoje oružje da bi se susreli na ničijoj zemlji na Božićni dan 1914, kada pucnjavu neočekivano zamenjuju pokloni. Ostaje potpuno relevantna danas, kao poruka nade i humanosti, čak i u najturobnijim vremenima. Fudbal, tada kao i sada, imao je snagu da spoji ljude i sruši granice.” U programu ceremonije izvedene su *Stille nacht* i britanska himna. Likovno rešenje spomenika se sastoji od žičane konstrukcije koja predstavlja fudbalsku loptu unutar koje se nalaze dve bronzane ruke koje se rukuju.



Sl. 7. Princ Vilijam otkriva spomenik  
*Fudbal pamti*

Spomenik pod imenom *All Together Now* nastao je kao rezultat nastojanja britanskih fudbalskih asocijacija da obeleže godišnjicu Božićnog primirja u Nacionalnom memorijalnom kompleksu i izrađen je kao model već 2012. godine. Promena je nastupila kasnije, pa je u Arboretumu postavljen pomenuti spomenik *Fudbal pamti*. Skulptura koju je izradio vajar Endrju Edvards je doživela dva oblika. Jedan od tih oblika je jeftin i lagan „mobilni” spomenik napravljen od polimerne smole koji je izlagan na više lokacija, a za vreme proslave stogodišnjice nalazio se na mestu gde je sklopljeno primirje, dok je drugi izliven u bronzi, u četiri puta manjim dimenzijama i izložen već dve godine ranije u Nacionalnom fudbalskom centru Park Svetog Đorđa u Burtonu, u Stafordširu. Spomenik predstavlja dvojicu vojnika suprotstavljenih strana, u engleskoj i nemačkoj uniformi, koji su nenaoružani i koji pružaju jedan drugom ruku, a između vojnika se nalazi fudbalska lopta.



Sl. 8. Pokretni spomenik *All Together Now*



Sl. 9. Spomenik u mirovnom selu Mesenu

Spomenik u mirovnom selu u Mesenu podignut je, takođe, za vreme obeležavanja stogodišnjice Božićnog primirja. Spomenik su podigle škole Mildendhol koledž akademija iz Safoka

(Engleska) i Gimnazijum Teodorijanum iz Paderborna (Nemačka). Mermerni spomenik predstavlja polomljeni monolit kraj koga se nalazi fudbalska lopta. Na postamentu se nalazi venac sastavljen od isprepletanih cvetova maka i listova hrasta, što su britanski i nemački simboli sećanja. Ispod njega ispisani su stihovi pesme *Stille nacht*. Spomenik je otkriven uz izvođenje pesme *Dođite, verni* (Oh Come All Ye Faithful), nakon čega su vezane fudbalske šalove obeju država učenici postavili na spomenik.

Na Božić 25. decembra 2014. u Njuarku, u Engleskoj, postavljen je spomenik na kome se nalazi ploča sa slikom vojnika u uniformama koji igraju fudbal. Spomenik je finansiran iz sredstava Fonda državne lutrije namenjenog za očuvanje nasleđa. Deo rituala je održan ranije tokom godine kada je odigrana fudbalska utakmica engleskog i nemačkog kluba, dok je prilikom otvaranja učestvovao i potomak britanskog vojnika koji je, navodno, doneo loptu kojom je igran fudbal na ničijoj zemlji.

Statua *Utakmica* je komercijalne prirode. Visoka je oko 30 cm, izrađena u bronzi i prikazuje britanskog vojnika kako pali cigaretu nemačkom vojniku dok je između njih fudbalska lopta.



Sl. 10. Statua *Utakmica*

Kratak pregled spomenika podignutih u ovom veku i rituala koji su pratili njihovo postavljanje i obeležavanje 100-godišnjice pokazuje da spomenici podignuti pre proslave, a posebno oni koji su napravljeni povodom godišnjice Božićnog primirja imaju fudbal u centru vizuelnog izraza, a rituali koji su pratili podizanje spomenika najčešće su imali fudbalski sadržaj.

Sa druge strane, istorijska istraživanja pokazuju da fudbal nije bio centralna tačka Božićnog primirja, već je to bila usputna ili čak slučajna epizoda susreta vojnika neprijateljskih strana na ničijoj zemlji. Ukoliko se pobroje uzroci koje istoričari navode kao pokretače uspostavljanja primirja i fraternizacije, uočiće se i hladnoća i teško stanje u rovovima prepunim vode i blata, i suočavanje sa svakodnevnim pogibijama saboraca, i bolesti koje su ugrožavale i otežavale život, i izneverena očekivanja da će rat trajati kratko, i sveprisutni elementarni strah od smrti. Ne uspostavljajući hijerarhiju pomenutih uzroka koji su navodili vojnike da obustave ratna dejstva i uspostave primirje, jasno je da se razonoda u igranju fudbala ne može naći među njima.

Analiza spomenika podignutih u spomen na Božićno primirje obuhvata nekoliko etapa. Prvo je potrebno utvrditi odnos fudbala i globalizacijskih procesa koji su doveli do današnje situacije u kojoj je fudbal ne samo globalni fenomen na osnovu rasprostranjenosti već je do te mere prožeo savremeni svet da se posle globalizacije fudbala može govoriti i o fudbalizaciji sveta. Takođe, treba uočiti i pratiti kontinualno prisustvo nacional-militarne paradigme koja na svoj način, ne-javno, tumači Božićno primirje i preusmerava ritualno ponašanje i spomenički izraz u pravcu značenja koja joj odgovaraju.

## 2. Globalizacija fudbala

Globalizacija fudbala je omogućena revolucijom u elektronskim komunikacijama (Giulianoti and Robertson 2004; Gidens 2005, 37–38; Eriksen 2007, 82–84.). Tek su moderna komunikacijska sredstva fudbal raširila i u one zemlje koje su tokom istorije ovog sporta bile uglavnom po strani, imajući druge sportove kao vodeće. Već ranije formirana svetska fudbalska asocijacija

(FIFA) je u novoj komunikacijskoj situaciji ostvarila puno pokrivanje planete. Komunikacijsko sredstvo koje je savremenik nastanka i prve ekspanzije fudbala, radio, omogućilo je praćenje fudbala u onim zemljama u kojima je fudbal postao masovno prihvaćen. Nova globalna ekspanzija je započela sa televizijskim prenosima, koji su omogućeni zemaljskom distribucijom televizijskog signala. Treća revolucija je ostvarena uspostavljanjem satelitskih prenosa već kasnih šezdesetih i početkom sedamdesetih godina XX veka.

Prvi komunikacijski satelit *Echo 1* lansiran je 12. avgusta 1960. i uspostavio je vezu između Istočne i Zapadne obale Amerike. Poruka predsednika SAD Ajzenhauera, emitovana iz Gledstona u Kaliforniji, primljena je u laboratorijama kompanije *Bell* u Holmdejlju (Nju Džersi), što je prva glasovna poruka preneta preko satelita. Sedam dana kasnije emitovana je i fotografija Ajzenhauera, kao što je i uspostavljena veza sa Francuskom, i to predstavlja prvu transatlantsku radio komunikaciju posredstvom satelita (Gavaghan 1998, 184–187; D’alto 2007).

Prva javna transmisija televizijske slike obavljena je preko satelita *Telstar*, koji je lansiran 10. jula 1962. (Gavaghan 1998, 188–198), a već sutradan je obavljen prvi prenos televizijske slike<sup>92</sup> između Amerike i Evrope.<sup>93</sup> Usled kretanja satelita, prenos nije bio moguć kontinuirano, već samo u intervalima kada se nalazi na položaju koji omogućava vezu između dveju tačaka. Rešenje tog problema predložio je još 1945. godine mladi oficir britanskog vazduhoplovstva Artur Klark, predlažući da se sateliti pozicioniraju na geostacionarnu orbitu 36.000 kilometara od planete, čime bi bio omogućen neprekidan kontakt između dveju tačaka na zemlji (Gavaghan 1998, 172). Eksperimenti sa satelitima pod nazivom *Sinkom* obavljeni su još 1963. godine, a *Sinkom 3* iz 1964. je prvi geostacionarni satelit, dok je prvi komercijalni geostacionarni satelit za prenos TV signala *Early Bird* lansiran 1965. Dve decenije komunikacijski sateliti su služili za

92 Do tada televizijski prenos nije bio moguć, već je snimak putovao avionom sa jednog na drugi kontinent.

93 Sa evropske strane u prenosu slike učestvovala je Evrovizija i u sklopu nje i Jugoslovenska radio-televizija (JRT), koja je imala nekoliko minuta programa koji se direktno emitovao u Ameriku.

prenos slike između televizijskih stanica, da bi sateliti iz porodice *Astra* (od 1988) i *Hot Bird* (od 1995) služili za direktan prijem satelitskih TV programa (DTHTV).

U kasnijoj kombinaciji satelita sa internet distribucijom televizijskih prenosa fudbalskih utakmica dovršeno je potpuno pokrivanje planete fudbalom. Mogućnost gledanja fudbalskih utakmica doprinela je širenju fudbala u one delove sveta u kojima fudbal nije bio naročito popularan, što se odrazilo ne samo na gledanje televizijskih prenosa već i na masovnije bavljenje fudbalom. Velike i bogate zemlje, poput SAD i Kine, pravi su primer fudbalske ekspanzije putem medija, koja je utabala put potpunom prihvatanju fudbala i kao vrhunskog biznisa i kao zabave najširih slojeva stanovništva.<sup>94</sup>

Već postojeća globalna fudbalska organizacija (FIFA), uz regionalne asocijacije, kakva je npr. UEFA, kao i uz nove forme ekonomskih i političkih integracija (EU) doprinele su novom izgledu fudbala. Internacionalizaciji i izlasku iz nacionalnih okvira, podržavanih u ranim formama međunarodnih takmičenja, doprinela su tzv. Bosmanova pravila,<sup>95</sup> kojima je denacionalizovan sastav fudbalskih timova u EU, pa potom i u mnogim drugim državama. *Liga šampiona* (UEFA Champion Ligue), kao glavno evropsko takmičenje, zajedno sa svojim svetskim pandanom, klupskim prvenstvom sveta i drugim kontinentalnim takmičenjima, postali su kontrapunkt međudržavnim utakmicama svetskih i kontinentalnih fudbalskih šampionata. U prvim decenijama dvadeset prvog veka dovršena je globalizacija fudbala i ustanovljena ravnoteža između takmičenja nacija (država) i takmičenja internacionalizovanih klubova.

Globalizacija fudbala dovela je do velikog uvećanja finansija vezanih za ovaj sport, čime je globalizovani fudbal od „najvažnije sporedne stvari na svetu” postao pojava „koja objašnjava svet” (Foer 2006).

94 Osnivanje fudbalskih klubova i ulaganje ogromnog novca u njih dovelo je toga da se danas utakmice američkog ili kineskog prvenstva prenose širom sveta, pa i u Srbiji.

95 Jedno od pravila za koje se izborio holandski fudbaler Žan Mark Bosman je da u klubovima iz Evropske unije može igrati neograničen broj fudbalera iz bilo koje zemlje članice Unije, što je dovelo do toga da npr. u nekom klubu iz Londona ne igra nijedan Englez.

### 3. Nacional-militaristički kontinuitet

Bez obzira na pojedinačno postojanje multinacionalnih država i međudržavnih saveza, moderna istorija Evrope, zaključno sa dvadesetim vekom, jeste istorija nacionalnih država i njihovih međusobnih sukoba i ratova. U osnovi tih sukoba leži ideologija sadržana u jedinstvu nacije, države i armije. U poslednjem segmentu ovog jedinstva razvijan je militarni duh realizovan u državnim propisima koji regulišu oružanu silu, uspostavljajući ne samo strukturu vojske već i specifična vojna pravila, koja posebno dolaze do izražaja u ratovima. Vojni segment utiče na društvo u celini gajeći nacionalna osećanja, patriotizam i militarni duh bez obzira na konkretno vojno ustrojenje. Obuka u ratnim veštinama i vojna disciplina uz nacional-patriotsku ideologiju predstavljaju osnovni sadržaj militarne socijalne enklave. Bez obzira na to što u realizaciji vojni kompleks ima odlike izolata, njegova veza sa društvom je uspostavljena ne samo preko vlasti i državnog budžeta već i kroz militarnu ideologiju i, posebno, tradiciju baziranu na istoriji ratovanja. Istorija država, čije su se vojske sukobile na Zapadnom frontu u Prvom svetskom ratu, jeste viševjekovna istorija ratova, u kojima su se gradili militarni duh i vojna tradicija pretočeni u ustrojstvo uspostavljeno državnim pravnom regulativom (ustavi, zakoni, vojna pravila). U tim državama je postojao i postoji tampon između vojnog kompleksa i države, oličeni u politici i vlasti koju politika uspostavlja nad državom i relativno samostalnim vojnim kompleksom.<sup>96</sup> Uticaj vojnog kompleksa i snažne militarne tradicije izgrađene u britanskim ratovima u Evropi i kolonijama, u Francuskoj, posebno u Napoleonovim ratovima, i u Nemačkoj, u pruskom militarizmu, činili su da Prvi svetski rat bude sukob tri vojske formirane i motivisane snažnim patriotsko-militarističkim idejama. Drugi svetski rat i vreme posle njega, bez obzira na izgradnju novih alijansi ili napuštanje kolonijalnih imperija, ostavio je, barem u Francuskoj i Britaniji, jaku militarnu tradiciju iskazanu ne samo

96 Nestanak tog posredovanja politike između države i vojnog kompleksa javlja se samo u slučajevima vojnih državnih udara i uspostavljanja vladavine vojne hunte. Poslednji takav slučaj u Evropi je bila vladavina „pu-kovnika“ u Grčkoj od 1967. do 1974. godine.

u vojnom kompleksu nego i u organizacijama civilnog društva, koje gaje pamćenje i poštovanje vojne i ratne prošlosti.

#### 4. Kažnjavanje učesnika Božićnog primirja

Božićno primirje je suštinsko narušavanje militarističkog sistema i to u ratu, tj. u trenutku njegovog najpunijeg dejstva. Suspendovanje civilnog društva i pravnih normi se ogleda u tzv. ratnom pravu, koje se manifestuje prekim sudovima i visinom zaprećenih kazni za nedisciplinu i posebno za ono što vojni sistem naziva izdajom. Ono što se dogodilo za vreme Božićnog primirja je eklatantno kršenje vojnih pravila. Napuštanje borbenog položaja i druženje sa vojnicima suprotne strane, čak nazvano bratimljenje (Fraternization), u uslovima ratnog prava je izuzetno težak prekršaj. Međutim, kažnjavanje za učestvovanje u fraternizaciji i susretima na ničijoj zemlji nije bilo strogo (Crocker 2015, 10; Brown 2017, 59), mada su komande na svim stranama eksplicitno pretile ozbiljnim kaznama u slučaju da se događaji ponove. Francuski izvori govore o kažnjavanju oficira oduzimanjem činova, dok su vojnici kažnjavani kraćim zatvorskim kaznama. Francuska komanda je 1916. i naročito 1917. godine kroz glavnokomandujućeg, generala Filipa Petena, pretila smrtnom kaznom (Cazals, 2007, 144). Sve komande su bile zatečene događajima i posebno njihovom masovnošću, tako da su izostale kazne koje su predviđene zakonima koji uključuju smrtnu kaznu. Pretnje koje su usledile i kakvo-takvo kažnjavanje imali su za cilj da spreče da se ponovi napuštanje borbenog položaja i mirenje sa neprijateljem kao najteža nedisciplina na frontu. I film *Joyeux Noel* iz 2005. godine govori o kaznama, tako što je škotska vojna formacija rasformirana,<sup>97</sup> nemačka prebačena na Istočni front, a francuska povučena sa položaja. Kada već nisu mogle da sprovedu oštro kažnjavanje oficira i vojnika, vojne komande su nastojale da sakriju od javnosti događaje decembra 1914. višestrukom cenzurom koja se odnosila na vojne biltene, ratne izveštaje britanske štampe ili pisma francuskih vojnika.

97 Za pripadnike britanskih vojnih formacija, koje postoje vekovima, rasformiranje je predstavljalo i kaznu i veliko osramoćenje.

## 5. Distrakcija memorijalizacije

Sto godina kasnije sećanje na događaje decembra 1914. godine cenzuru vrši dvostruko. Prvo, uzroci koji su doveli do napuštanja rovova i do bliskog prijateljskog kontakta sa neprijateljskim vojnicima su skoro sasvim uklonjeni iz narativa koji su pratili rituale obeležavanja stogodišnjice Božićnog primirja i, drugo, samim ritualima su dominirali elementi odavanja pošte poginulima (polaganje venaca) i fudbal kroz veliki broj utakmica koje su održane tim povodom. Prolazni narativi državnih funkcionera (političara) samo donekle pominju strahote rata i masovnih pogibija na Zapadnom frontu, a trajna spomenička obeležja stvaraju predstavu da je rat za trenutak prekinut radi rekreacije i zabave koje pruža jedna fudbalska utakmica. Učešće državnih službenika i političara, sa jedne strane, i asocijacija ljubitelja vojnih tradicija, sa druge strane, uz upadljivo odsustvo predstavnika militarnog sektora, ukazuje da u kontinuitetu nacional-militarne paradigme leži distrakcija koju je ova stogodišnjica donela.

U kontekstu globalizacije fudbala i fudbalizacije sveta naknadno upisivanje fudbala u Božićno primirje tako velikim intenzitetom kao što je učinjeno na spomenicima i u ritualima koji su pratili 100-godišnjicu predstavlja prepravljanje istorije. Fudbalizacija Božićnog primirja ukida svako sećanje na otpor ratu, pacifistička osećanja i neprihvatanje državnih *casus belli*, što su bili i uzroci i posledice događaja za Božić 1914. godine na Zapadnom frontu. Bez obzira na to da li se kao uzroci fraternizacije u Božićnom primirju pominju prirodni, tj. klimatski uslovi – hladnoća, voda i blato u rovovima, bolesti koje su posledica dugotrajnog boravka u rovu, zatim individualno-psihološki uzroci kao što su strah, emocije izazvane masovnim pogibijama, neizvesnost ličnog trajanja i trajanja rata, kao i mogući ideološki uticaji pacifizma i internacionalizma (Weintraub 2001; Brown 2007; Crocker 2015), oni nisu postali sastavni deo memorijalizacije. Jednako kao što je sakrivao od svoje javnosti istinu o događajima na Zapadnom frontu decembra 1914. godine, sto godina kasnije isti nacional-militarni sklop nastoji da izbriše suštinu Božićnog primirja koja se sastojala iz otpora prema besmi-

slenom ratu. Taj sklop ne može da dozvoli da se slavi odbijanje izvršenja borbenih zadataka u službi otadžbine, već nastoji da celom događaju da sasvim drugi karakter koji se ne razlikuje od današnjih prvenstava Evrope ili sveta u fudbalu.

## Literatura

- Adams, Iain (2015) A Game for Christmas? The Argylls, Saxons and Football on the Western Front, December 1914. *The International Journal of the History of Sport* 32 (11–12);1395–1415.
- Brown, Malcolm (2007) The Christmas Truce 1914: The British Story. In Ferro Marc nad Brown Malcolmand Cazals Remy and Mueller Olaf. *Meetings in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternisation in the Great War*. London: Constable & Robinson ltd.
- Cazals, Remi (2007) Good Neighbours. In Ferro, Marc and Brown, Malcolm and Cazals, Remy and Mueller, Olaf. *Meetings in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternisation in the Great War*. London: Constable & Robinson ltd.
- Crocker, Terri Blom (2015) *The Christmas Truce: Myth, Memory, and the First World War*. University Press of Kentucky.
- D'alto, Nick (2007) The Inflatable Satellite. *Invention and Technology*. 23(1)
- Foer, Frenklin (2006) *Kako fudbal objašnjava svet. Neobična teorija globalizacija*. Beograd: Moć knjige.
- Gavaghan, Helen (1998) *Something New Under the Sun: Satellites and the Beginning of the Space Age*. New York: Springer Science and Business Media.
- Giulianoti, Richard and Robertson, Roland (2004) The globalization of football: a study in the glocalization of the 'serious life'. *The British Journal of Sociology*. 55(4): 545–568.
- Gidens, Entoni (2005) *Odbegli svet*. Beograd: Stubovi kulture.
- Eriksen, Thomas Hylland (2007) *Globalization. The Key Concepts*. Oxford & New York: Berg.
- Ferro, Marc and Brown, Malcolmand and Cazals, Remy and Mueller, Olaf (2007) *Meetings in No Man's Land: Christmas 1914 and Fraternisation in the Great War*. London: Constable & Robinson ltd.
- Weintraub, Stanley (2001) *Silent Night: The Story of the World War I Christmas Truce*. London: Pan Books Ltd.



# KEČE I DRON. MODELI POLITIČKE EKSPRESIJE NA FUDBALSKIM UTAKMICAMA ALBANSKE REPREZENTACIJE U BEOGRADU (1967. I 2014)

## Uvod – da li je moguća autobiografska etnografija političkog navijanja?

Jedna od namera ovog teksta je da opiše deo događaja kome je autor prisustvovao pre više od 50 godina. Taj opis se može karakterisati kao „autobiografska etnografija” koja se ogleda u ubacivanju ličnog iskustva u etnografsko pisanje (Reed-Dana-hay Deborah 1997, 2). Za razliku od životnih priča („life story”) koje su poslužile autoetnografskom nastojanju da se subjektivno proglasi za objektivno, primenjeni postupak ima daleko skromniji cilj, koji se sastoji iz pretvaranja ličnog sećanja na neki događaj u etnografski opis. Takođe je potrebno naglasiti da se autobiografska etnografija od životnih priča razlikuje u tome što nije celovita autobiografska priča, već se može odnositi na sećanja o jednom sasvim parcijalnom doživljaju, odnosno o delu nekog događaja. Ne razlikuje se mnogo od klasičnog etnografskog istraživanja u kome etnograf traži od informanata da mu ispričaju nešto čega se sećaju, nešto što su videli, čuli ili su sami doživeli. U ovom slučaju antropološki obrazovani etnograf pita samog sebe čega se seća u vezi sa određenim događajem i, konkretnije, šta je video i čuo posmatrajući taj događaj. Suštinska razlika u odnosu na autoetnografiju je što se ova autobiografska etnografija drži opisa samog događaja i ne zanimaju je ničiji pa

ni autorovi<sup>98</sup> doživljaji onog čemu je prisustvovao. Autor je događaju prisustvovao<sup>99</sup>, a u delu događaja, koji će biti opisan u daljem tekstu, nije učestvovao<sup>100</sup>, već je bio pasivni posmatrač.

Sećanje na događaj je tek „okidač” za razmatranje klase događaja, a u okviru te klase su dva događaja, vremenski razdvojena, ali sa mnogo sličnih elemenata. Oba pripadaju političkom izražavanju navijača na fudbalskim utakmicama. Fenomen je dobro poznat, takoreći svakodnevan, čak repetitivan, kao na primer ispoljavanje katalonstva na svakoj utakmici *Barselone*. Mnogo članaka i knjiga je napisano o manifestacijama političkih stavova na stadionima i ne vredi ih nabrajati. Daleko manje je pažnje poklonjeno razlozima navijanja kada se odstrani političko delovanje u formi navijanja. Pre nekoliko decenija autor se bavio fenomenom navijanja *per se* (Kovačević 1987), a sada je rešio da se pridruži dominantnom i lakšem bavljenju navijanjem – ispitivanju političkih poruka sa stadiona. Izazov je vremenski razmak između dva formalno slična događaja, pri čemu se sličnosti ne zaustavljaju na pukoj fudbalskoj formi. Jedinstvo mesta i delimično jedinstvo aktera, kao i jedinstvo forme koje proizilazi iz okvira događaja, daju elemente za poređenje i razmišljanje o uzrocima sličnosti i razlika.

98 Autor smatra da etnografijom ne treba da se bave školovani antropolozi, već da su svi drugi tvorci zabeleški o svetu sasvim dovoljni da proizvedu ogromnu etnografsku građu koju antropolog treba da podvrgne kritici izvora i potom interpretira. Eventualno, a tek i ukoliko svi mogući etnografi sveta nisu ništa zabeležili o onome što antropologa zanima ili mu nešto nedostaje u sklapanju slike fenomena koji želi da interpretira, može posegnuti za etnografskim poslom. Problem nastaje što se u nekim antropološkim tradicijama obučavanje antropologa da bude etnograf smatra glavnim ciljem antropološke edukacije, pa se etnografija diže na sam vrh posla antropologa uz izmišljanje nekakve „teorije” etnografije.

99 U ovom tekstu autor napušta svoj antropološki kredito samo zato što podatke koje namerava da saopšti nije našao ni u jednom tekstualnom obliku, a smatra da su značajan deo mozaika informacija o klasi događaja koji opisuju relaciju fudbala i politike.

100 U vreme kada je posmatrao događaj autor je imao 15 godina, ali mu je sam događaj ostao u pamćenju. Više od 50 godina kasnije ta sećanja postaju predmet „etnografskog istraživanja” tako što ih se autor seća „vraćajući” film i nastojeći da događaj vizuelno i auditivno rekonstruiše i etnografski opiše u onom delu koji namerava da interpretira.

## 1. Opis događaja

Događaj koji se opisuje u ovom tekstu dogodio se 12. novembra 1967. Sam događaj je fudbalska utakmica. To je bio meč u grupnoj fazi kvalifikacija za Prvenstvo Evrope u fudbalu između Jugoslavije i Albanije. Utakmica se igrala na stadionu Jugoslovenske narodne armije (Stadion JNA<sup>101</sup>). Kvalifikaciona grupa, iz koje je u dalje kvalifikacije išla jedna reprezentacija, bila je sastavljena iz samo 3 reprezentacije: Zapadne Nemačke, Jugoslavije i Albanije. Tadašnji sastav Evropske fudbalske federacije (UEFA) brojao je manje od 32 države, tako da je sedam kvalifikacionih grupa imalo po 4 tima, a jedna grupa, i to upravo ona u kojoj je igrala jugoslovenska reprezentacija, bila je sastavljena od tri ekipe. Ta slučajnost je bila rezultat žrebanja, koje je učinilo da se u toj grupi tokom cele kvalifikacione runde igra ukupno svega 6 utakmica, tj. svaka reprezentacija po 4, i da je, samim tim, rezultat svakog meča bio od velikog značaja za krajnji poredak i plasman u narednu rundu kvalifikacija. Utakmica Jugoslavija – Albanija u Beogradu je bila peta, ukupno pretposlednja, a za reprezentaciju Jugoslavije četvrta, poslednja utakmica. Raniji rezultati su bili takvi da su Zapadna Nemačka i Jugoslavija u međusobnim mečevima imale po jednu pobedu, dok su obe po jednu utakmicu protiv Albanije rešile u svoju korist. U međusobnim utakmicama Zapadne Nemačke i Jugoslavije bila je gol razlika, posle broja bodova sledeće merilo prolaska u dalje takmičenje je bilo na strani Zapadne Nemačke<sup>102</sup>, što je bilo pojačano razlikom koju je Zapadna Nemačka ostvarila u meču s Albanijom<sup>103</sup>. Loš skor datih

101 Posle višedecenijskog spora između vojske, koja je u međuvremenu menjala ime iz Jugoslovenska narodna armija u Vojska Jugoslavije (Savezne Republike Jugoslavije, koju su sačinjavale Srbija i Crna Gora) do današnjeg naziva Vojska Srbije, s jedne strane, i Sportskog društva *Partizan*, koje, i pored nekih predviđanja, nije promenilo ime, s druge strane, stadion je postao vlasništvo Sportskog društva *Partizan*. (Stadion u Humskoj zvanično vlasništvo Partizana, *Politika*. 21.1.2019. <http://www.politika.rs/scc/clanak/420829/Sport/Stadion-u-Humskoj-zvanicno-vlasnistvo-Partizana>, (pristupljeno 1.5.2020). S obzirom na to da je u vreme događaja stadion nosio ime JNA, tako će biti nazivan u ovom tekstu.

102 Zapadna Nemačka – Jugoslavija 3:1 i Jugoslavija – Zapadna Nemačka 1:0.

103 Zapadna Nemačka – Albanija 6:0 i Albanija – Jugoslavija 1:0.

i primljenih golova je činio zadatak jugoslovenske reprezentacije gotovo nemogućim, jer je Zapadna Nemačka imala 6 golova više i još jednu utakmicu s Albanijom. Smatralo se da ni 10 golova ne garantuje plasman u dalje takmičenje uz objašnjenje da je skoro nemoguće ostvariti takav rezultat. Ipak, tadašnji selektor Rajko Mitić je rešio da sve pokuša i sastavio je reprezentaciju sa neočekivano velikim brojem napadača u želji da se postigne što više golova. Iako je fudbalska publika znala da je pred reprezentacijom neostvariv zadatak, stadion je bio solidno popunjen<sup>104</sup>. Utakmica se završila rezultatom 4:0 za Jugoslaviju, što je bilo nedovoljno za plasman u dalje takmičenje u slučaju da Zapadna Nemačka, prema očekivanju, pobedi Albaniju u poslednjoj utakmici bilo kojim rezultatom. Za razliku od reprezentacija Zapadne Nemačke i Jugoslavije, koje su imale šansu da se plasiraju u dalje takmičenje, albanska reprezentacija je bila ubedljivo poslednja na tabeli i bez teorijskih šansi da se kvalifikuje u narednu rundu. Suprotno očekivanju, Zapadna Nemačka i Albanija su u Tirani igrane nerešeno 0:0 i zahvaljujući tom „kiks” Zapadne Nemačke, Jugoslavija se kvalifikovala u dalje takmičenje, da bi, ukupnom pobedom nad Francuskom, otišla na završni šampionat, gde je osvojila drugo mesto.

Opisana utakmica je deo istorije fudbala<sup>105</sup>. Deo ove utakmice koji nije opisan u istorijama fudbalskih takmičenja odnosi se na publiku i zapravo pripada političkoj, a ne sportskoj istoriji. Događaj o kome je reč se odigrao na istočnoj tribini stadiona. Na toj tribini je bila velika grupa gledalaca koja je navijala za reprezentaciju Albanije. Novinski izveštaji s utakmice to nisu pomenuli. Ako se danas određuje broj navijača albanske reprezentacije, to se mora činiti uz dvostruku ogradu, jer je proteklo više od pola veka od utakmice, kao i zbog toga što tada nije postojalo egzaktno utvrđivanje broja prisutnih. Autor ovog teksta smatra da se veoma dobro seća navijača koji su imali, namerno

104 Procena sajta [www.reprezentacija.rs](http://www.reprezentacija.rs) je da je bilo 30.000 gledalaca. <http://www.reprezentacija.rs/303-jugoslavija-albanija-4-0/> (pristupljeno 30.4.2020).

105 Osnovni podaci o takmičenju i rezultati svih utakmica se mogu naći u knjizi *Istorija fudbalskih takmičenja* Dragoljuba P. Antića (Антић 2016, 178–179 i 182–183).

ili ne, vidljivi element albanske narodne nošnje, belu kapu, zvanu „keče” (na albanskom qeleche) ili „ćulaf” (na albanskom qylaf) (Nikolić 1959, 24–26). Ti gledaoci su bili pomešani sa navijačima na istočnoj tribini, koji nisu imali tu kapu, ali su se ponašali kao navijači albanske reprezentacije<sup>106</sup>. U trenucima kada bi albanski fudbaleri kretali u napad čuo bi se huk sa istočne strane stadiona i uzvik razočarenja kada reprezentacija Albanije ne bi realizovala šansu. Naročito se čuo jak huk kada bi loptu dobio najbolji albanski fudbaler tog doba, Panajot Pano. Uzvici koji su pratili napade albanskih fudbalera su najviše ličili na „hajde”, odnosno „ajde” što je reč s istim značenjem i u srpskom i u albanskom jeziku. Na utakmici navijači albanske reprezentacije nisu ništa skandirali, pevali, niti dovikivali<sup>107</sup>. Navijanje za Albaniju je delovalo prigušeno, što može biti posledica prisutnog straha od reakcije vlasti na navijanje za reprezentaciju druge države.

Verodostojnost svakog izvora, a pogotovo sećanja, proverava se upoređivanjem s raspoloživim nezavisnim izvorima. U slučaju utakmice Jugoslavija – Albanija te nezavisne izvore nije moguće pronaći u štampi, jer su autocenzura i cenzura sprečavale da se objavi bilo šta što bi ugrožavalo neki od ideoloških temelja vlasti, a vest da je veliki broj gledalaca u Beogradu navijao za Albaniju, protiv Jugoslavije, to bi svakako činila. Takođe, događaj na utakmici se ne pominje ni u izveštaju Službe državne bezbednosti povodom albanskih demonstracija iz novembra 1968. godine (Marković 1999). U tom izveštaju se dosta detaljno obrađuju saznanja o političkim „iredentističkim” organizacijama, grupama i pojavama tokom godina koje su prethodile novembarskim demonstracijama, ali se ne pominje ponašanje navijača na utakmici Jugoslavija – Albanija. Ipak, filmski do-

106 U kojoj meri je keče bilo etnički identifikator zavisi i od vremena i od situacije. U trenutku kada su se beli kečići masovno pojavili na stadionu JNA oni su bili više element narodne nošnje što proizilazi iz socijalne strukture Albanaca koji su živeli u Beogradu. Ako je keče izgledalo kao etnički identifikator, smatramo da se nije radilo o unapred smišljenoj intenciji. Treba napomenuti da se kečići nikada, ni pre ni posle ove utakmice, nisu u većem broju pojavili na stadionima u Beogradu.

107 Treba napomenuti da je to vreme u kome se na stadionima retko i ograničeno skandiralo ime kluba ili države, a pevanje navijačkih pesama uopšte nije postojalo.

kument<sup>108</sup>, čije poreklo nije poznato, u tri sekunde prikazuje tribinu na kojoj su se nalazili navijači sa belim kečićima. Taj snimak s utakmice obuhvata samo mali deo istočne tribine stadiona JNA na kojoj su bili navijači koji su navijali za albansku reprezentaciju. Njime se može dokazati prisustvo navijača s albanskom kapom, ali ne i njihov broj. Pogotovo što je, prema sećanjima autora, čak veći broj onih koji su pružali podršku albanskim fudbalerima bio bez takve kape. I pored toga, broj belih kapa je bio toliki da je stvarao utisak da se tribina „beli” od njih. Taj utisak je pojačavala upadljivost bele kape u odnosu na lica i odeću, koji su bili dominantno tamnih tonova i sa posmatrane daljine delovali kao sivo-braon podloga na kojoj su se jasno videle bele kape. Istočna tribina stadiona vidi se u celini na pomenutom snimku od 50. do 63. sekunde i očigledno je da je bila skoro sasvim popunjena, ali se na ovom delu snimka usled udaljenosti kamere ne mogu videti bele kape.



Sl. 11. Istočna tribina stadona JNA

108 Filmski snimak sa stadiona JNA utakmice Jugoslavija – Albanija se može naći na više adresa na Youtube: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=48&v=qfp3JP6ALro&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=48&v=qfp3JP6ALro&feature=emb_title); i <https://www.youtube.com/watch?v=qfp3JP6ALro> (pristupljeno 1.5.2020). Na snimku sa Youtube istočna tribina na kojoj su gledaoci sa belim kečićima se vidi između treće i pete sekunde snimka. Na priloženom skrinšotu, koji je načinjen sa snimka, vidi se 17 gledalaca sa kečićima i bar tri puta više bez njih.

Stadion JNA je prema podacima iz tog vremena primao 55.000 gledalaca, ali su svi podaci o broju gledalaca na određenoj utakmici bili zapravo procena novinskih i radio reportera, jer se podaci o prodatim ulaznicama i vlasnicima propusnica nisu objavljivali. Kapacitet istočne tribine tog doba se može proceniti na 11.000. Istočna tribina stadiona je preuređena, proširena i prema južnoj i prema severnoj tribini, stoga ta tribina iz 1967. obuhvata samo deo sadašnje i to sektore N, O, P i R. Ti današnji sektori imaju oko 6.000 sedišta ili 20% ukupnog kapaciteta koji iznosi 29.775. mesta. Ukoliko se taj procenat primeni na raniji kapacitet od 55.000 mesta, vidi se da je istočna tribina u to vreme mogla da primi oko 11.000 gledalaca. Prema snimku s utakmice koji prikazuje celu istočnu tribinu, vidi se da je bila solidno popunjena, što bi značilo da je na njoj bilo do 10.000 ljudi. Primenujući kasnije razvijene tehnike<sup>109</sup> brojanja na slike i zvuke iz memorije o rasporedu belih kečića i hućanju koje je dolazilo sa te tribine, može se zaključiti da je bar polovina gledalaca navijala za Albaniju. Stoga se, sa nevelikim marginama, dolazi do broja navijača albanske reprezentacije od 5–6 hiljada. Pozicioniranje navijača albanske reprezentacije na istočnoj tribini govori da je izabrana ona tribina koja je nasuprot zapadne tribine sa koje se

---

109 Autor ovog teksta misli da je kasnije, tokom učestvovanja u političkom životu 1990-ih, razvio sposobnost da relativno precizno procenjuje, pa i izračunava, broj prisutnih na nekom događaju. Na primer, tokom višemesečnih protesta zbog izborne krađe u drugom krugu lokalnih izbora 17. novembra 1996. godine Slobodan Milošević je 24. decembra organizovao tzv. kontramiting. Državna televizija je u izveštaju s mitinga objavila da je tom mitingu prisustvovalo pola miliona ljudi. Rukovodeći se prenosom same državne televizije koja je (greškom ili ne) prikazala obe granične linije prostora na kome su bili učesnici mitinga, pri čemu su te linije činili policijski kordoni zaduženi da štite kontramitingaše od građana Beograda, ustanovljene su granice prostora. Premeravanjem tog prostora i računom da na jedan kvadratni metar staje čak četvoro ljudi, došlo se do cifre koja je sigurno ispod 50.000 prisutnih, a najverovatnije 35–40 hiljada ljudi. Novija preračunavanja uz pomoć satelitskog snimka prostora na Google Earth su potvrdila ranija premeravanja i račun. Kasnije procene broja prisutnih u tekstovima koji se osvrću na mitinge i kontramitinge 1990-ih još više umanjuju broj i svode ga na 30.000. <https://www.telegraf.rs/vesti/politika/1365058-dok-su-se-srbi-tukli-medju-sobom-sloba-je-porucivao-volim-i-ja-vas-video-foto> (pristupljeno 2.5.2020.)

veoma dobro vidi i koja je, zbog svečane lože, mesto na kome utakmicu posmatraju državni rukovodioci i rukovodioci Fudbalskog saveza Jugoslavije, koji su, kao i svi vodeći ljudi drugih sportskih saveza, bili deo partijsko-državnog establišmenta.

Na osnovu iznetog moguće je rezimirati opis događaja:

Na fudbalskoj utakmici Jugoslavija – Albanija održanoj 12.11.1967. u Beogradu na stadionu JNA, na istočnoj tribini stadiona, bila je okupljena grupa od 5 do 6 hiljada navijača koji su navijali za reprezentaciju Albanije. Jedan veći broj tih navijača je nosio belu kapu („keče”). Navijanje se odvijalo zvučnim izražavanjem i to uzvicima koji izražavaju očekivanje da će reprezentacija Albanije dati gol i uzdasima kada se to ne bi dogodilo. Navijanje je bilo bez jasne verbalne podrške, kao i bez izrazite gestikulacije i navijačkih rekvizita.

## 2. Albanci u Beogradu 1960-ih

O Albancima u Beogradu 1960-ih godina nema mnogo podataka osim popisa stanovništva. Na gradskim opštinama 1961. godine popisano je 6.250, a deset godina kasnije 9.000 Albanaca<sup>110</sup>. Osnovano se pretpostavlja da je stvarni broj Albanaca u Beogradu bio višestruko veći. Jedno od najzastupljenijih zanimanja kojima su se bavili Albanci u Beogradu tog doba je uslovljavalo i način stanovanja koji nije bio u dometu popisivača prilikom popisa stanovništva. U klasičnim pečalbarskim uslovima, često bez prijave stana i adrese, Albanci su se bavili dovoženjem i donošenjem ogreva – drva, uglja, a kasnije butan boca i lož ulja<sup>111</sup>. Jedan veći broj je radio u podzemnim ložionicama zgrada koje su imale centralno grejanje, gde je i stanovao u prostorijama koje nisu imale broj stana niti bile iskazane na spiskovima stanara, te su ostale van popisa. Osim poslova vezanih za grejanje, Albanci su vršili i usluge prevoza, mada su u tom zanimanju bile domi-

110 Popisi stanovništva 1961. i 1971. u publikacijama Saveznog zavoda za statistiku iz 1994. godine.

111 Uz fizičke poslove, Albanci su bili veoma prisutni i na sivom deviznom tržištu.

nantne druge grupe<sup>112</sup>. Sveukupno, u najvećem broju su obavljali poslove kao nekvalifikovana radna snaga. Sažeti opis Albanaca u Beogradu dao je Petrit Imami u tekstu *Albanci u Beogradu*: „Posle Drugog svetskog rata, Albanci, odnosno Šiptari kako su ih tada nazivali, većinom su radili teške fizičke poslove, činili su većinu zaposlenih u Gradskoj čistoći u Beogradu (do 1968), radili su i po kotlarnicama zgrada, a mogli su se videti kako pred bioskopima i fudbalskim stadionima prodaju kikiriki i semenke spakovane u fišecima. Po pravilu, njihove porodice živele su po selima na Kosovu i Makedoniji, dok su oni sami u Beogradu spavali po barakama i podrumima zgrada” (Imami 2017). Iako su u najvećem broju došli iz seoskih sredina, nisu nosili nošnju već radnička odela, štofane pantalone, džempere ili sakoe. Jedan broj, posebno starijih, nosio je belo keče<sup>113</sup>. Teško je danas rekonstruisati odnos prema tradiciji Albanaca koji su živeli i radili u Beogradu, ali je moguće pretpostaviti da je odnos prema tradicionalnom odevanju išao linijom razdvajanja starije generacije, koja je došla u Beograd neposredno posle Drugog svetskog rata, i druge generacije, koja je stizala šezdesetih godina.

### 3. Političko značenje događaja

U mnogobrojnim razmatranjima raspada Jugoslavije 1990-ih godina kao početna tačka raspada uzima se jedna fudbalska utakmica. Radi se o fudbalskoj utakmici Dinamo – Crvena zve-

112 Prenos stvari na drvenim kolicima sa dve ručke, pa potom biciklima i mopedima s prednjom platformom za teret i, na kraju, kombi vozilima u centru grada su obavljali ljudi poreklom iz Kninske Krajine koji se nisu uključivali u poslove donošenja materijala za grejanje. Autor je bio svedok da je ta podela išla dotle da su na molbu starije žene da joj donesu jednu kantu lož ulja na peti sprat, prevoznici iz Knina jedva pristali, uz napomenu da čine uslugu i da ne žele novac.

113 Na primer, Albanac koji je 1970-ih porodici autora donosio ugalj, a potom i lož ulje, pečalbar iz jednog sela sa severa Makedonije (rođen oko 1935. godine), nosio je keče, dok ga njegov sin (rođen oko 1955. godine), koji je takođe radio u ložionici, nije nosio. U reportaži BBC-ja iz Pustog sela u okolini Mališeva, autora Nataše Anđelković i Aleksandra Miladinovića, pedesetak godina kasnije se vidi ista generacijska podela po pitanju nošenja kečeta (Anđelković i Miladinović 2019).

zda odigranoj 13. maja 1990. god, koja zapravo i nije odigrana, jer je pre početka susreta izbila tuča u kojoj su učestvovali navijači oba kluba, policija i fudbaleri Dinama. Ozbiljni analitičari ne smatraju da se radi o uzroku, pa čak ni o povodu događaja koji su sledili, jer je već 7 dana pre toga Hrvatska dobila prvu nekomunističku većinu u parlamentu<sup>114</sup>. To znači da se politički poslovi već odvijaju u javnoj sferi višestranačja, te da se navijanje ne može smatrati skrivenim „tektonskim” poremećajima u jednodomnoj političkoj atmosferi, kakva su bila retka ponašanja na tribinama u periodu socijalizma<sup>115</sup>.

Dvadeset i više godina pre pada komunističkog monopola u Jugoslaviji, u vreme odigravanja utakmice Jugoslavija – Albanija, politička situacija je bila pod punom dominacijom Tita i partije. Javno izražavanje nezadovoljstva vlašću i sistemom u Jugoslaviji bilo je veoma retko i najčešće se događalo u sklopu neke organizovane manifestacije koja je krenula u drugačijem pravcu u odnosu na željeni. Povremeni bunt studenata tokom 1950-ih godina je uglavnom bio vezan za studentske probleme u vezi s nastavom ili, još češće, sa studentskim standardom (Cvetković i Bondžić 2017, 128–131).

Veći incidenti su se događali tokom organizovanih protesta preko kojih je vlast usmeravala pažnju na određene događaje u svetu. Prvi takav slučaj se desio u organizovanom protestu zbog događaja u afričkoj državi Kongo<sup>116</sup>, kada je posle

114 Prvi višestranački izbori na teritoriji bivše Jugoslavije održani su u Sloveniji 8. aprila 1990, a potom i u Hrvatskoj 22–23. aprila i 6–7. maja iste godine.

115 Jedno od takvih ponašanja ispoljavalo se u košarkaškoj dvorani na Jazinama u Zadru u slučaju da se utakmica igrala na Badnjak ili na Božić, kada bi se pojedinačno palile prskalice i sveće, pri čemu bi kamere Radio-televizije Zagreb brzo skretale sa tog dela tribine. Mnogo otvorenija su bila pogrдна skandiranja klubovima iz Srbije u hrvatskim košarkaškim dvoranama („Cigani, Cigani!”) i obrnuto, hrvatskim klubovima prilikom utakmica u Srbiji („Ustaše, ustaše!”), koja su se kratko čula i u direktnim televizijskim prenosima, dok ne bi realizatori prenosa utišali ton.

116 U borbi za vlast u toj zemlji je 5. septembra 1961. odlukom predsednika države Žozefa Kasa-Vubua (Covington-Ward 2012) smenjen premijer Patris Lumumba. Lumumba je odbio da prihvati smenu i pokušao da smeni predsednika Kasa-Vubua. Pat pozicija je razrešena državnim

održanih govora na Trgu Marksa i Engelsa<sup>117</sup>, masa krenula prema belgijskoj ambasadi u ulici Proleterskih brigada<sup>118</sup> (Vučetić 2015, 260; Marković 2000, 59). Lomljenje prozora, upad u ambasadu i pljačka doveli su do sukoba sa policijom, koji je obeležio ovaj događaj daleko više nego povod<sup>119</sup>. Posle nekoliko organizovanih protesta protiv rata u Vijetnamu, tokom studentskog protesta u Beogradu 23. decembra 1966. došlo je do velikih sukoba policije i studenata, prilikom kojih je policija upala u zgradu Filološkog fakulteta i tukla studente (Vučetić 2015, 262–263). U oba navedena slučaja nije bila u pitanju ideološka ispravnost demonstracija, već su sukobi nastali usled odsustva kontrole nad ponašanjem demonstranata, što organi državne sile nisu tolerisali.

Utakmica Jugoslavija – Albanija je donela sasvim drugi oblik političkog izraza. Političko ponašanje nije započelo organizacijom državnih ili partijskih organa i u tom smislu se razlikuje od prethodnih. Samim tim, ni organi državne sile nisu bili pripremljeni da reaguju, a ni neka brza politička odluka o tome nije doneta. Potpuna ćutnja tadašnjih medija može biti guranje problema „pod tepih” ili odraz stava da ono što nije u medijima nije se ni dogodilo i to bez obzira na njegov značaj koji se pokazao godinu dana kasnije.

U trenutku odigravanja utakmice prošlo je nepunih godinu i po dana od obračuna u vrhu partije i smenjivanja Aleksandra Rankovića 1. jula 1966. godine. Aleksandar Ranković je važio za drugog čoveka partije i države, kao i prvog čoveka službe bezbednosti. Odnos Rankovića i kosovskih Albanaca, kao i potonje političko stanje na Kosovu, bilo je polje brojnih spekulacija koje su se svodile na optužbe da je državna bezbednost, pod Rankovi-

---

udarom šefa generalštaba Žozefa Mobutua, u kome je Lumumba uhapšen i nakon mesec i po dana ubijen (Gerard and Kuklick 2015, 108–121 i 194–205).

117 Današnji Trg Nikole Pašića.

118 Današnja Krunska ulica.

119 U gradskim pričama neposredno posle događaja govorilo se kako je opljačkana jedna od dve zgrade i to ona u kojoj je ambasada, dok je drugu zgradu, rezidenciju ambasadora, koja se takođe našla na meti, spasao lično naoružani ambasador koji je revolverom zaustavio pljačkaše.

ćevim rukovodstvom, zlostavljala građane Kosova i to, u velikoj većini, albanske nacionalnosti. Prema informaciji koju je sačinio predsednik pokrajinskog Izvršnog veća, Ali Šukrija, u pokrajini je „za vreme Rankovića” bio na delu „smišljeni šovinistički kurs” i stvarano „nepoverenje prema šiptarskoj i turskoj narodnosti” (Dimitrijević 2019, 398–399). Rankovićevo uloga u prikupljanju oružja (1954–1957) na Kosovu, zatim u „montiranju” Prizrenskog procesa, kao i jedna kasnija ocena o „pojavi iredentističkih strujanja u pokrajini” (1965) bile su posebno isticane kao štetne (Dimitrijević 2019, 398–402). Utakmica u Beogradu se dogodila upravo u periodu između smene Rankovića i velikih demonstracija Albanaca na Kosovu 27. novembra<sup>120</sup> 1968. godine pod parolom „Kosovo republika”, koje su okončane intervencijom vojske i policije.

Kada se navijanje za reprezentaciju Albanije posmatra u kontekstu političke situacije u periodu između 1966. i 1968, očigledno je da je to navijanje imalo sasvim jasnu političku poruku. Navijači sa stadiona JNA, Albanci na privremenom, ali ne i kratkotrajnom, boravku u Beogradu iskazali su svoju pripadnost jednoj drugoj državi.

Logorska zatvorenost Albanije tog doba isključivala je svaku mogućnost da se radi o navijačima koji su iz Albanije došli da navijaju za svoju reprezentaciju. U vreme potpune izolacije Albanijom je vladao Enver Hodža, čije su političke mene često koštale života njegove najbliže saradnike. Posle kratkotrajnog velikog prijateljstva sa Jugoslavijom, okončanog sukobom Staljina i Tita, jedan broj ljudi iz samog vrha Albanske komunističke partije je streljan, da bi na sličan način prošao razlaz sa Komunističkom partijom Sovjetskog saveza, koju je Hodža optužio za revizionizam i popuštanje Zapadu. Približavanje Kini i Mao Ce Tungovoj kulturnoj revoluciji trajalo je do Maove smrti kada je i Kina postala revizionistički saradnik sa SAD. Pred kraj Hodžine vladavine stradao je i Mehmed Šehu, najverniji Hodžin saradnik, pod optužbom da je radio za jugoslovensku, američku i sovjetsku obaveštajnu službu. Za vreme Envera Hodže Albanija je na

120 27. novembar je za sve Albance Dan zastave i istovremeno i državni praznik Republike Albanije.

granicama izgradila više stotina hiljada betonskih bunkera, što je veoma opteretilo i onako slabu privredu zemlje (O'Donnell 1999; Fevziu 2016).

To, dakle, nije bila mala grupa „ubačenih” ili ovdašnjih zastupnika te ideje, već izraz velikog broja ljudi koji dele takvo mišljenje. Svi potonji događaji na Kosovu su zasnovani na tom huku s istočne tribine. Političke tenzije tokom pola veka i povremeni oružani sukobi imaju korene ili nagoveštaje u tom događaju.

Međutim, prvi politički konflikt koji se dogodio u novembru 1968. godine ukazuje na moguće razlike u političkim strategijama. Naime, novembarski događaji su određeni kao studentske demonstracije koje su epicentar imale na Filozofskom fakultetu u Prištini. Dominantne parole, koje su veoma glasno izvikivali demonstranti, bile su „Kosovo republika”, „Hoćemo republiku” i „Tražimo samoopredeljenje”, a ličnosti koje su se pominjale u pozitivnom kontekstu su bili Tito, Fadilj Hodža, zatim pokrajinski javni tužilac Rezak Šalja i dugogodišnji politički zatvorenici Azem Demači i Kadri Halimi. Državni organi su kao organizatore novembarskih demonstracija na Kosovu, kao i decembarskih u Tetovu, locirali i procesuirali studente, đake, učitelje i lekare (Marković 1999, 173–175).

Kada se uporede događaji na utakmici novembra 1967. i demonstracije godinu dana kasnije, uočavaju se razlike u političkim značenjima i u učesnicima (organizatorima)<sup>121</sup>. Ponašanje navijača na utakmici jasno ističe nepripadanje Jugoslaviji, već pripadnost drugoj državi i, prevedeno na politički rečnik, ima kao krajnji cilj stvaranje države Albanije, u kojoj bi živeli i Albanci iz tadašnje Jugoslavije. Iako nije moguće precizno utvrditi socijalni sastav gledalaca, može se pretpostaviti da su u pitanju Albanci koji su živeli i radili u Beogradu, uglavnom kao nekvalifikovana radna snaga. To što bezbednosne službe nisu uočile i

---

121 Za razliku od prigušenog navijanja na utakmici Jugoslavija – Albanija, demonstracije u Prištini su bile veoma glasne, jer je izvikivanje parola bilo najjače oružje demonstiranata. Dokumentarni snimci su uglavnom bez tona, ali se ipak vidi sinhronizovano uzvikivanje velikog broja demonstiranata. Filmska dokumentacija se može videti u snimku emisije RTK posvećenoj 50-godišnjici demonstracija, dostupnom na YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=poYo-Q3KOAQ> (pristupljeno 7.5.2020.)

registrovale veće kretanje građana s Kosova prema Beogradu pre utakmice ne znači da ga nije bilo, ali je to danas nemoguće dokazati, pa nije moguće pouzdano govoriti o organizatorima koji su, eventualno, došli s Kosova. U nedostatku takvih podataka verovatnije je da je odlazak na utakmicu imao karakter spontanog ponašanja. S druge strane, demonstracije krajem 1968. na Kosovu i u Makedoniji su bile organizovane, a organizatori su pripadali obrazovanim društvenim slojevima.

Stoga se može postaviti pitanje da li su postojale razlike u političkim osećanjima i strategijama širih slojeva albanskog stanovništva i obrazovanih elita. Ukoliko su širi slojevi osećali jedinstvo s Albancima koji žive u Albaniji, priroda bunkerskog režima u Tirani nije bila prijemčiva za narastajuću elitu, izuzev manjih grupa kod kojih je postojala smeša nacionalnih i hodžističkih ideoloških uverenja. S druge strane, ta intelektualna albanska elita na Kosovu je formirana u zemlji otvorenih granica i daleko većeg ekonomskog razvoja od Albanije zauzete izgradnjom više stotina hiljada betonskih bunkera. Zamišljeno ujedinjenje bi tu elitu stavilo pod komandu Enver Hodže i njegovu ideologiju nastalu mešavinom klasičnog staljinizma i ideja kulturne revolucije Mao Ce Tunga. Stoga, zalaganjem za republiku unutar Jugoslavije izbeglo bi se stapanje sa bunkerskom državom i potčinjavanje staljinističko-maoističkom vođi i izlaganju opasnosti da se doživi sudbina više desetina najbližih saradnika Envera Hodže, likvidiranih u brojnim čistkama. Takođe, statusom republike bi se dobilo ustavno pravo na otepljenje, što su dvadesetak godina kasnije neke republike iskoristile prilikom raspada Jugoslavije. Narastajuće albanske elite su morale da vode računa o političkim porukama širih slojeva koje su temeljene na sasvim jednostavnim nacionalnim osećanjima, tako da ideja ujedinjenja jeste bila potisnuta u drugi plan ali nikada nije javno izbačena iz političke agende.

#### 4. Dron i mapa velike Albanije

Rekonstrukcija događaja na utakmici Srbija – Albanija 14.10.2014. daleko je lakši posao. Utakmica je, kao i prethodna 47 godina ranije, igrana na stadionu JNA u okviru kvalifikacija

za Evropsko prvenstvo. Srbija i Albanija su bile u grupi sa reprezentacijama Portugala, Danske i Jermenije, a utakmica s Albanijom je bila druga utakmica reprezentacije Srbije u kvalifikacionoj grupi. Utakmica je u 42. minutu kod rezultata 0:0 prekinuta zbog incidenta (Antić 2016, 396).

Autor ovog teksta je ponovo bio posmatrač. Ali, ovoga puta posmatrač direktnog televizijskog prenosa<sup>122</sup>. Osim toga, veliki broj medija je opisao događaje sa stadiona JNA, što se može naći u njihovim internet arhivama. Kao što su u opisu događaja iz 1967. izostavljeni lični utisci posmatrača, tako će i ovog puta biti izostavljene sve kvalifikacije događaja koje su prisutne u izveštajima objavljenim u medijima.

Iz obilja izveštaja izabrali smo vest od 14. oktobra. 2014 godine sa sajta B92<sup>123</sup>, jer je iz nje bilo najlakše odstraniti novinarske impresije i izvući „ogoljenu” informaciju o događaju na utakmici:

„U 42. minutu nad stadionom Partizana se pojavila letelica na daljinsko upravljanje koja je nosila albansku zastavu sa porukom na kojoj je bila mapa velike Albanije (...). Sudija je prekinuo meč, zastavu je uhvatio Stefan Mitrović, a nekoliko igrača Albanije prišlo je i započelo sukob. U tim trenucima (...) nekoliko baklji je ubačeno na teren (...), neki navijači su i uleteli na teren, a sudija Martin Etkinson je ubrzo pokazao igračima da odu u svlačionicu. Nekoliko navijača koji su ušli u teren napali su Albance dok su bežali u tunel.”

Posledice ovog događaja su raznovrsne. Sportska posledica po Srbiju je bila kazna zbog napada gledalaca na fudbalere gostujuće reprezentacije. Srbija je utakmicu izgubila službenim rezultatom 0:3 i dodatno je kažnjena oduzimanjem 3 boda,<sup>124</sup>

122 Scene sa dronom i zastavom se mogu videti na više snimaka postavljenih na YouTube.

123 Sajt B92 [https://www.b92.net/sport/fudbal/vesti.php?yyyy=2014&mm=10&dd=14&nav\\_id=911662](https://www.b92.net/sport/fudbal/vesti.php?yyyy=2014&mm=10&dd=14&nav_id=911662) (pristupljeno 5.5.2020).

124 Kod odlučivanja o kazni Međunarodni sud za sportsku arbitražu u Lozani je morao da ima u vidu prekršaje obe strane. Albanski navijači su pustili dron sa političkim porukama, a albanski fudbaleri su izazvali tuču. Srpski fudbaleri su skinuli zastavu i učestvovali u tuči. Međutim, srpski navijači su fizičkim napadom na gostujuće fudbalere napravili „prekr-

tako da su šanse za odlazak na Evropsko prvenstvo postale minimalne i reprezentacija Srbije je ispala iz daljeg takmičenja. Politička posledica je bila ishitrena reakcija koja je za rukovođenje dronom optužila brata albanskog premijera Edija Rame, Olsi Ramu, koji je prisustvovao utakmici<sup>125</sup>. Kasnije je utvrđeno da je dronom upravljao Ismail Morina.

Na zastavi su bila dva lika iz albanske istorije: Ismail Ćemali, političar, glavni autor Deklaracije o nezavisnosti i prvi premijer Albanije i Isa Boljetinac, ratnik, koji je krajem 19. i početkom 20. veka ratovao protiv Turaka, a u Prvom svetskom ratu i protiv Srba i Crnogoraca. Ispod mape velike Albanije i likova Ćemalija i Boljetinca na zastavi je pisalo: AUTOHTONUS. Prema kasnijim izjavama Morine u televizijskim intervjuima, koje je prenela štampa u Srbiji, njegova akcija je bila usmerena na navijača Srbije Ivana Bogdanova, koji je na utakmici Italija – Srbija 12. oktobra 2010. u Đenovi zapalio albansku zastavu<sup>126</sup>. Tekst u dnevnim novima *Blic* prenosi izjavu Morine:

„Hteo sam osvetu, ali ne da vređam Srbe. Na toj zastavi je bila mapa etničke Albanije. To nisu teritorije, nije joj cilj da mi moramo da vratimo te teritorije nazad, to je samo istorija. Važno mi je bilo samo da pokažem identitet, posle sam hteo da sklonim dron.”<sup>127</sup>

---

šaj nad prekršajima” i zato je kazna usmerena na srpsku stranu. Stoga je ideja kako je odluka nastala „u okviru opšte satanizacije Srba pred 20 godina od zločina u Srebrenici” (Antić 2016, 396) na nivou onih koji su doveli do toga da Srbija izgubi utakmicu i bude dodatno kažnjena.

- 125 Jedna od mnogobrojnih vesti o Olsi Rami: „Priveden brat premijera Albanije”, *B92*. 14. 10. 2014. [https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2014&mm=10&dd=14&nav\\_category=16&nav\\_id=911679](https://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2014&mm=10&dd=14&nav_category=16&nav_id=911679) (pristupljeno 5.5.2020.)
- 126 Paljenje albanske zastave u Bolonji se vidi od 6:49 do 7:11 minuta snimka pod naslovom „Italija – Srbija 2010 oktobar 2/2” koji se nalazi na YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S6BnqA-Q6xc> (pristupljeno 7.5.2020.)
- 127 Mihailo Jovičević „Albanski huligan sa stadiona JNA uhapšen u Italiji, i to ponovo zbog drona”, *Blic*, 6.4.2017. <https://www.blic.rs/vesti/hronika/albanski-huligan-sa-stadiona-jna-uhapsen-u-italiji-i-to-ponovo-zbog-drona/ghphml5> (pristupljeno 5.5.2020.)

Rasplet i pozadina događaja na stadionu JNA 2014. godine su pokazali da nije bilo moguće preko brata premijera Rame uspostaviti vezu sa zvaničnom politikom Albanije. Umesto toga, inicijator i tvorac zastave je pojedinac koji je akciju planirao sa manjom grupom Albanaca na radu u Italiji i sa konfuznom idejom osnovom.

## 5. Dron u političkom kontekstu

Skoro pola veka od utakmice Jugoslavija – Albanija bitno su promenjene političke okolnosti. Decenije koje su prethodile događaju sa dronom na utakmici Srbija – Albanija bile su obeležene raspadom Jugoslavije 1992. godine, vojno-policijskim operacijama na Kosovu vođenim 1998. i 1999, intervencijom NATO, rezolucijom 1244 Saveta bezbednosti i Kumanovskim sporazumom o povlačenju srpskih vojnih i policijskih snaga s Kosova 1999. godine. U martu 2004. godine izbili su sukobi na Kosovu, kada je u napadima Albanaca poginulo više Srba, spaljeno mnogo kuća i crkava. Srbija je 3. juna 2006. postala samostalna država i 8. novembra 2006. godine donela Ustav po kome je Kosovo deo Srbije, dok je Kosovo 12. februara 2008. proglasilo nezavisnost, koju je priznalo oko 100 država<sup>128</sup>. Dijalog o Kosovu se vodi sa prekidima u Briselu pod okriljem Evropske unije i na osnovu tog dijaloga je sklopljen Briselski sporazum iz 2013. godine. Situacija u Albaniji se posle raspada državnog sistema i strane intervencije 1996. godine vratila u tokove višestranačkog parlamentarizma, dok je na Kosovu višestranački politički sistem uspostavljen oko 2000. godine. Te okolnosti su uticale da se radikalna rešenja i populističke ideje postave u okvire različitih politika većih stranaka, kao i borbe za glasove na parlamentarnim izborima.

Izuzetno važne političke okolnosti predstavljaju članstvo Albanije u NATO 2009. godine i status kandidata za članstvo u Evropskoj uniji 2014. godine. To su ograničavajući faktori ideje o ujedinjenju Kosova i Albanije. Članstvo u NATO obavezuje na

---

128 Oko broja država koje su priznale Kosovo se vodi stalni diplomatski rat, tako da se broj često menja.

jasno definisane granice, jer to nisu samo granice države već granice pakta i ne mogu se proizvoljno otvarati prema teritorijama koje nisu u paktu. Slično je i s kandidaturom za Evropsku uniju, koja ne dozvoljava svojim članicama, pa ni kandidatima, da samostalno proširuju njene granice. Na taj način je propusnost granica Albanije i Kosova prestala da bude bilateralna stvar. Samim tim, političke elite i u Albaniji i na Kosovu ne mogu da raspravljaju o granicama i mapama van konteksta sklopljenih sporazuma ili evropskih integracionih agendi.

Navedene okolnosti čine da je događaj s utakmice Srbija – Albanija provokacija pojedinca u njegovoj ličnoj viziji da će time „osvetiti paljenje albanske zastave”, da bi na njemu nesigurnom terenu politike ulazio u rasprave o stvarima koje niti poznaje niti razume.

## 6. Sličnost u razlici

Slični a ipak različiti događaji u vremenskom razmaku su svojevremeno naveli Hegela da prvi događaj oceni kao tragediju a drugi kao farsu. Događaji o kojima je bilo reči u ovom radu bi se, uz smanjenje Hegelove patetike, mogli nazvati dramom i farsom. Oba događaja na stadionu JNA u razmaku od 47 godina imaju i sličnosti i razlike. Ako je tačno da huk s istočne tribine u trenutku kada Panajot Pano kreće u napad pokazuje identitetsku identifikaciju velike grupe navijača, sa i bez kečeta, s državom Albanijom, zastava sa drona je očigledna identifikacija s idejom velike Albanije. U prvom slučaju akteri bi želeli ali ipak nisu javno iskazali tu ideju, a u drugom je pojedinac posle eksplicitne mape velike Albanije u nemuštom objašnjenju sveo svoj postupak na iskazivanje identiteta. U oba slučaja, i masovni vox populi navijača i samozvani glasnogovornik sa dronom u suštini su bili neupućeni u sve meandre kojima se kreće politička borba i, samim tim, nedorečeni, kontradiktorni i suprotni mogućem. Politička elita u totalitarnom sistemu, zauzimajući položaje upravo na umeću mogućeg, nužno balansira između dostižnog i onoga što oseća kao podzemne pokrete. U otvorenom političkom društvu, elita takođe osluškuje dublju tektoniku, usklađuje

i baždari partikularne razlike tako da ne dosegnu ni identičnost ni radikalnu suprotnost, polazeći daleko više od raspoloživog političkog prostora nego od sopstvenih uverenja, kojih u jednom broju slučajeva i nema. Ideja masa o objedinjavanju svih Albanaca iskazana na stadionu JNA 1967. godine je već godinu dana kasnije bila zamenjena zahtevom elita za republiku unutar Jugoslavije, a 2014. godine je ideja o brisanju granica između Albanije i Kosova brzo gurnuta pod tepih atlantskih i evropskih integracija. Spektakularno rušenje obeležja na granicama je izostalo i zamenjeno budućim jedinstvima unutar širih integracija. Sličnost između dva događaja nije samo u površnoj podudarnosti političkog osećanja koje ih je pokrenulo, već u razlici, koja se javlja u oba slučaja, između jednostavnih, ali nerealnih osećanja masa i nastojanja elite da tu energiju kanališe ka politički mogućim rešenjima. U slučaju koji je vremenski udaljeniji vidi se da politička strategija elite s kraja 1960-ih nije dala rezultate, baš kao što se može pretpostaviti da ih ni novija taktika sjedinjavanja u okviru širih integracija neće dati u dogledno vreme.

## Literatura

- Anđelković, Nataša i Miladinović, Aleksandar (2019) Kosovo i tradicija: ko danas nosi keče. *BBC News na srpskom*. 17. decembar 2019. <https://www.bbc.com/serbian/lat/balkan-50088090> (pristupljeno 4.5.2020.)
- Антић Драгољуб П. (2016) *Историја фудбалских шакамичења*. Београд: Ганеша клуб.
- Covington-Ward, Yolanda (2012) *Joseph Kasa-Vubu, ABAKO, and Performances of Kongo Nationalism in the Independence of Congo*. *Journal of Black Studies* 43 (1): 72–94.
- Cvetković, Srđan i Bondžić, Dragomir (2017) Oblici studentskog otpora komunističkom režimu u SDRbiji 1945–1990. *Istorija 20. veka*, 35(1): 125–147.
- Dimitrijević, Bojan (2019) *Ranković – drugi čovek*. Beograd: Vukotić media.
- Fevziu, Blendi (2016) *Enver Hoxha: The Iron Fist of Albania*. London New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.

- Gerarad, Emmanuel and Kuklick, Bruce (2015) *Death in the Congo: Murdering Patrice Lumumba*. Cambridge-London: Harward University Press.
- Imami, Petrit (2017) Albanci u Beogradu, *Danas*. 22. aprila 2017.
- Kovačević, Ivan (1987) Fudbalski ritual. *Gledišta* 28 (5–6): 71–82.
- Marković, Predrag (2000) „Najava bure: studentski nemiri u svetu i Jugoslaviji od Drugog svetskog rata do početka šezdesetih godina”. *Tokovi istorije* (3–4): 51–63.
- Marković, Predrag (1999) „Služba državne bezbednosti i albanske demonstracije na Kosovu 1968. godine. Jedan dokument”. *Istorija 20. veka*, 17(1–2): 169–180.
- Николић, Видосава (1959) Албанска ношња у околини Пећи. *Гласник Етнографској инстџиџуџа САНУ*. VIII.
- O'Donnell, James (1999) *A Coming of Age: Albania Under Enver Hoxha*. East European monographs. New York: Columbia Univresity Press.
- Reed-Danahay, Deborah (1997) Introduction. In *Auto-ethnography*, edited by Deborah Reed-Danahay. Oxford-New York: Berg.
- Vučetić, Radina (2015) Violence against the Antiwar Demonstrations of 1965–1968 in Yugoslavia: Political Balancing between East and West. *European History Quarterly* 45(2): 255–274.

## RUSI DOLAZE, RUSI DOLAZE (1966) – APOLOGIJA DETANTA

### Uvod<sup>129</sup>

Više od dvadeset godina posle pada Berlinskog zida i nestanka komunizma/socijalizma sa svetske pozornice istraživanje filmova koji kao osnovnu temu imaju razne oblike iskrcavanja Rusa u Americi može izgledati kao klasična istorija filma. Istoričari filma ili istoričari koji pišu o filmu dotiču se ove teme na razne načine. Od novijeg „imagološkog” pristupa koji prati „predstavljanje” Rusa u američkom filmu (Goering 2004), preko klasičnih istorija filma u doba „hladnog rata” (Rogin 1984; Shaw 2007), do analize pojedinih pod-pod-pod-žanrova, kao što je analiza „podmorničkih” filmova<sup>130</sup> u kojima glavnu ulogu imaju Rusi (Loginov 2006).

Predstave o Sovjetima i Sovjetskom Savezu u američkim filmovima sežu u eru nemog filma neposredno posle Prvog svetskog rata i komunističke revolucije u Rusiji. Prvi naslovi su sasvim direktni, kao npr. *Bolshevism on Trial* ili *Bullin' the*

---

129 Koautor ovog i narednog poglavlja je Vladimir Ribić.

130 S obzirom na to da pod-pod žanr, tj. podmornički film, kao i svaki drugi žanr, ne nosi nužno uniformne poruke, analiza neće ići tim putem. Raznovrsni „podmornički” filmovi, od *Poslednje obale (On the Beach 1959)* i rimejka tog filma iz 2000. godine, preko *Rusi dolaze, Rusi dolaze (The Russians are Coming, the Russians are Coming 1966)* i Petersenovog filma *Podmornica (Das Boat 1981)*, do filmova *Lov na Crveni oktobar (The Hunt for Red October 1990)* Džona Mektirnana i *Tajna podmornice K-19 (K-19. The Widowmaker)* Ketrin Bigalou iz 2002. godine, čak i kada su Rusi u glavnim ulogama, šalju bitno različite poruke koje nisu determinisane „podmorničkim” karakterom filmova. Stoga žanrovsko istraživanje filmova u kojima se radnja odvija u podmornici ili u velikoj vezi sa podmornicom ostaje isključivi zadatak formalne analize koja nema značajnu komponentu i stoga je antropološki manje zanimljiva.

*Bullsheviki* iz 1919. godine, da bi film iz 1939. *Ninočka* (*Ninotchka* 1939), sa Gretom Garbo u naslovnoj ulozi, imao sve elemente holivudske komedije i pripadao vodećem delu holivudske produkcije (Shaw 2007, 16–23). Drugi svetski rat i vreme borbe protiv Hitlerove Nemačke kao zajedničkog neprijatelja za kratko uvodi ulepšano predstavljanje Sovjetkog Saveza u američkim filmovima, da bi ono nestalo u posleratno hladnoratovsko doba. Periodizacija filmova o Sovjetima i Sovjetskom Savezu (1933–1991) dvojice autora, Strade i Tropera, izdvaja vreme ambivalencije (1933–1940), prilagođavanja ratnom savezništvu (1941–1944), vreme akutnog hladnog rata (1946–1962), vreme liberalnog zaokreta (1963–1971), zatim period krhkog detanta (1972–1980), godine reprize hladnog rata (1981–1985) i, na kraju, period kvalitativne promene (1986–1991) (Strada and Troper 1997). Uz moguću dopunu korpusa filmova (Dunn 1997) i druge manje izmene i dopune date periodizacije, ona je moguća kao polazni okvir za analizu pojedinih filmova.<sup>131</sup>

## 1. *Rusi dolaze, Rusi dolaze* (1966)

Svaka antropološka analiza filmova suočava se sa pitanjem etnografije samog predmeta proučavanja. U slučaju igranih filmova etnografski opis je nužno usmeren fokusom analize, s obzirom na to da je nepotrebno/nemoguće detaljno opisivati svaki detalj filma. Prema tome, osnovni opis se sastoji iz fabule i po nekog krupnog dela same radnje, dok pojedinačne scene i dijalozni ne sačinjavaju osnovnu etnografiju ali se mogu koristiti u samoj analizi. Film koji je predmet analize u ovom tekstu će biti opisan na taj način.

Filmska komedija *Rusi dolaze, Rusi dolaze* (*The Russians are Coming, the Russians are Coming* 1966), u produkciji kompanije *Mirish* poznatog distributera *United Artist*, opisuje slučajno iskrcavanje sovjetskih mornara iz nasukane podmornice na

131 Nešto drugačiju klasifikaciju, koja nije primarno hronološka, daje Lipšić, rukovodeći se tematikom filmova (Lipschitz 2001). Ta klasifikacija se podudara sa periodizacijom Strade i Tropera u onim momentima gde se tematska dominacija podudara sa vremenom u kome su ti filmovi nastali.

američku teritoriju. Film je po priči Nataniijela Benčlija (Nathaniel Benchley) režirao Norman Džuison (Norman Jewison). Od uobičajene podele uloga holivudskih glumaca jedini izuzetak je uloga lepe Alison, koju igra Andrea Drom (Andrea Dromm), poznata po reklamnim spotovima.

Radnja filma<sup>132</sup> počinje tako što sovjetska podmornica *Sprut* (*Hobotnica*) prilazi suviše blizu obale Nove Engleske, jer kapetan želi da lepo vidi Ameriku i stoga se podmornica nasuče na sprud u blizini ostrva Kejp Kod. Devetoro članova posade, na čelu sa poručnikom Rozanovom, poslato je u potragu za motornim plovilom koje bi pomoglo da se odsuče podmornica. Oni stižu u kuću Volta Vitakera, pisca iz Njujorka, koji se sprema za povratak u Njujork. Ne uspevši da ubedi Vitakera da su on i njegova grupa Norvežani, Rozanov izvlači pištolj, ali istovremeno obećava da niko neće biti povređen ukoliko im objasni kako da nađu brod koji bi im omogućio da mogu mirno da napuste ostrvo. Volt se slaže i Sovjeti odu, ostavljajući mladog mornara, Kolčina, da čuva Vitakera i atraktivnu 18-godišnju komšinicu Alison Palmer. Sovjeti krađu staru limuzinu od Mjuriel Everet, a brbljiva telefonistkinja na lokalnoj centrali, Alisa Fos, raširi glasine i izazove opštu konfuziju. Dok pribrani šerif Metoks i njegov pomoćnik, sklon pravljenju grubih grešaka, Norman Džonas, pokušavaju da suzbiju pokret civilnog otpora koji predvodi Fendal Hokins, Sovjeti naleću na Volta, koji je pobegao Kolčinu, i zajedno pronalaze čamac. Preostali Sovjeti žure nazad u svoju podmornicu, a Rozanov kreće da pronađe Kolčina, koji se zaljubljuje u Alison. Kapetan ulazi sa podmornicom u malu luku i preti da će da digne u vazduh grad ukoliko se sedam mornara koji su otišli da traže brod ne vrate na podmornicu. Na vrhuncu napetosti, mali dečak, koji je sve to posmatrao iz svog vidikovca na crkvenom tornju, pada i, zakačivši se za garderobu, visi visoko iznad zemlje. Zaboravljajući svoje razlike, ostrvljani i Sovjeti se ujedine da formiraju ljudsku piramidu i spasu dete. Sve se završava u miru i harmoniji – Sovjeti napuštaju ostrvo sa konvojem građana koji u malim čamcima štite podmornicu od američkih vojnih brodova i aviona dok ne dostigne sigurne vode.

132 Na sličan način sadržaj filma izlaže i Loginov (Loginov 2006).

Karakterizacija likova sovjetskih mornara se sagledava kroz tri glavna lika. Prvi lik je arogantni komandant podmornice koji je skrivio nasukavanje, ali je spreman da granatira naselje ukoliko se ne vrate mornari koji se još nisu ukrcali, drugi lik je preduzumljivi poručnik Rozanov koji sve čini da se incident što pre okonča i podmornica napusti američku teritoriju, dok je treći lik mladi mornar Kolčin koji se zaljubljuje u lepu Alison. Na američkoj strani, osim pisca Volta Vitakera iz Njujorka, koji je zalutao u celu situaciju, tu su šerif i njegov smotani pomoćnik, brbljiva telefonistkinja i komandant teritorijalne odbrane. Ukoliko se šerifov pomoćnik i brbljiva telefonistkinja posmatraju kao likovi koji su potrebni za zaplet i dodatne komične situacije, komični lik komandanta teritorijalne odbrane Fendala Hokinsa nema isključivo tu funkciju. Naime, njegovo tvrdoglavo nastojanje da se odmah puca i obračuna sa sovjetskim mornarima, sa smešnim epilogima, obavlja sasvim drugačiju ulogu, koja se sagledava tek u političkoj kontekstualizaciji filma. Kontekst u kome je neophodno posmatrati film *Rusi dolaze, Rusi dolaze* jeste odnos između velikih sila tog doba, Sjedinjenih Američkih Država i Sovjetskog Saveza, tzv. hladni rat, odnosno period od kraja Drugog svetskog rata pa do vremena u kome se odvija radnja filma.

## 2. Hladni rat od početaka do politike detanta

U retrospektivi, kako Imanuel Valerštajn konstatuje, „izgleda očigledno da je Hladni rat bio izuzetno uravnotežena, pažljivo isplanirana i nadzirana aktivnost koja se nikada nije izmakla kontroli i nikada nije dovela do svetskog rata kojega su se svi plašili”, kao i da su „linije razgraničenja 1945. i 1989. (...) ostale prilično iste” (Volerstin 2004, 38). U Evropi, demarkacione linije su povučene sovjetskim vojnim osvajanjima 1939. godine kao rezultat izvršene agresije na Litvaniju, Letoniju, Estoniju, Rumuniju, Poljsku i Finsku. Ta agresija je završena okupacijom tri baltičke zemlje, i okupiranjem delova teritorije Rumunije i Poljske i pripajanjem Sovjetskom Savezu. Jedino je rat sa Finskom završen neuspešno i Finska se u dva navrata odbranila od sovjetske agresije i ostala nezavisna. U Drugom svetskom ratu

vojnim osvajanjem zauzete su teritorije u Poljskoj, Mađarskoj, Rumuniji, Čehoslovačkoj, Jugoslaviji, Bugarskoj, Albaniji i novoformiranoj Demokratskoj republici Nemačkoj, na kojima su potom uspostavljeni komunistički režimi. U toku ratnih napora i neposredno pred njihov kraj, na sastancima Ruzvelta, Čerčila i Staljina, od 1943. do 1945. godine, Sjedinjene Američke Države i Sovjetski Savez su prihvatili „globalni raspored snaga na kraju Drugog svetskog rata, što se svodilo na vrlo neujednačenu, ali, u suštini, neosporavanu ravnotežu snaga”. Sovjeti su kontrolisali prostor koji je na kraju rata okupirala Crvena armija i uspostavili diktature komunističkih partija, dok su SAD dominirale kapitalističkim svetom, zapadnom hemisferom i okeanima. Pri tome, obe supersile su se uzdržavale od intervencije u zoni one druge, o čemu svedoči sudbina antisovjetskih pobunjenika u Istočnoj Nemačkoj (1953), Mađarskoj (1956), Čehoslovačkoj (1968) i Poljskoj (1981), ali i grčkih komunista (Hobsbaum 2002, 174; Volerstin 2004, 21–22; Valerštajn 2005, 19), koji su izgubili logističko zaleđe razlazom Staljina i Tita.

Međutim, iako se hladni rat iskazivao u geopolitičkim kategorijama, naročito početkom Drugog svetskog rata i prvim sovjetskim invazijama na nezavisne zemlje, on je istovremeno bio percipiran i kao sukob demokratije i totalitarnih ideologija, posebno sklapanjem sporazuma Hitler-Staljin, kojim se pokazala zajednička crta dve logorske države. Društvo koncentracionih logora i društvo gulaga su se našli na jednoj strani, što je rezultiralo njihovim osvajanjem skoro cele Evrope. Još od uspostavljanja komunizma u Rusiji do početka rata postojala je svest da se radi o totalitarnom režimu zasnovanom na diktaturi, nasilju i strahu. Ipak, tek sporazum SSSR-a i Hitlerove Nemačke, kao i ratna ekspanzija obe države je, osim ideološke, razvila i geopolitičku ravan antagonizma. Raskid prijateljstva Nemačke i SSSR-a uspostavljenog paktom 1939. godine i nemački napad na SSSR promenile su tu vizuru i Sovjetski savez je postao „saveznik”<sup>133</sup>

133 Transformacija koju je izazvao raskid sporazuma Hitlera i Staljina ogleda se i u filmovima. Tako je film *Priznanja nacističkog špijuna* (*Confessions of Nazi Spy* 1939) sa Edvardom Robinsonom u glavnoj ulozi, doživio prepravljnje, jer su u prvoj verziji u istoj ravni tretirani Hitlerov napad na Evropu i sovjetski na Finsku, što je potom prepravljeno i iz filma izba-

Četiri godine rata i zajedničkog nastojanja da se uništi nacistička Nemačka učinili su da se globalni raspored snaga, koji se pretežno odnosio na Evropu, posmatra kao svršena stvar. Izvan Evrope jedino je bilo jasno da su SAD okupirale Japan, dok je politička orijentacija novih postkolonijalnih zemalja bila neizvesna, a, samim tim, i granice uticaja dveju supersila. Uskoro se pokazalo da su nove nacionalne države, iako nenaklonjene SAD, nekomunističke u unutrašnjoj politici a „nesvrstane” u međunarodnim odnosima (Hobsbaum 2002, 174–175).

U samom početku, ni SAD ni Sovjetski Savez nisu žurili da svoju načelnu podršku nacionalnom samoopredeljenju u Africi, Aziji i na Karibima prevedu u konkretnu akciju. Istovremeno, evropske kolonijalne sile su „daleko manje pristajale na američko mešanje u njihovu kolonijalnu sferu, nego na američko mešanje u druge sfere, čak i njihove domaće poslove”. Međutim, zbog slabosti evropskog kolonijalnog poretka i pojačane sovjetske aktivnosti u kolonijalnom svetu, SAD su „počele da vrše blag pritisak na zapadnoevropske zemlje da ubrzaju proces dekolonizacije i prihvate punu političku nezavisnost kao legitiman ishod procesa”. Pri tome, SAD su podržavale one nacionalističke pokrete koji su bili spremni da novu nacionalnu državu integrišu u „proizvodne procese svetske ekonomije, uključujući mogućnost transnacionalnog ulaganja” (Valerštajn 2005, 155–156). Konačno, kako Od Arne Vestad ističe, proces dekolonizacije je omogućio „širenje američkih ideja političkih i ekonomskih sloboda”, kao i to da se evropske elite „posvete odbrani od komunizma i unutrašnjim reformama” (Vestad 2008, 42).

S druge strane, Sovjetski Savez je na kraju Drugog svetskog rata znatno ojačao svoj međunarodni položaj, uspostavljajući vojnu i političku kontrolu nad Centralnom, Istočnom i Jugoiistočnom Evropom, severoistokom Kine, Kurilskim ostrvima i Sahalinom, dok je uticaj komunističkih partija bio osetan u Grčkoj, Francuskoj i Italiji (Гелер и Некрич 2000, 424–425). Usled svega toga, 1946. godine Čerčil je konstatovao da se nad

---

čeno sve što se odnosilo na sovjetsku agresiju (Strada and Troper 1997). Napad na Finsku je, takođe, bio tema filma *Skijaška patrola* (*Ski Patrol* 1940) ali taj film nije bilo moguće prepravljati.

Evropom spustila „gvozdenu zavesu” (Berend 2001, 58), što je bio uvod u promociju Maršalovog plana i Trumanove doktrine 1947. godine.

Prema planu Džordža Maršala, državnog sekretara SAD, i na predlog predsednika Trumana, Kongres je usvojio Program evropskog oporavka, vredan 17 milijardi dolara. Realizacija Maršalovog plana je omogućila obnavljanje privreda zapadnoevropskih zemalja, naročito Zapadne Nemačke, Francuske i Italije, a, samim tim, i rast američkog izvoznog suficita. Takođe, velika američka finansijska pomoć je učvrstila antikomunističku orijentaciju vlada u državama Zapadne Evrope. U stvari, američka pomoć je prvobitno ponuđena i Sovjetskom Savezu i njegovim satelitima, ali su oni to odbili (Džonson 2003, 734; Borstin 2005, 530–532). To je, kako Volerstin (Valerštajn) objašnjava, omogućilo da Maršalov plan bude usvojen, pošto bi, u suprotnom, postao preskup i Kongres SAD ga nikada ne bi odobrio (Volerstin 2004, 40).

Sovjetski pritisak na Tursku, Grčku i Iran bio je povod za promovisanje Trumanove doktrine, u čijoj osnovi je bilo predsednikovo uverenje da „politika Sjedinjenih Država mora biti da podrži slobodne narode koji se odupiru pokušajima pokoravanja od strane naoružanih manjina ili spoljnim pritiscima” (Džonson 2003, 732). Tako se Monroova doktrina iz prve polovine 19. veka, prema kojoj „Sjedinjene Države neće tolerisati uplitanje drugih nacija u unutrašnja pitanja Novog sveta” sprovođenjem Trumanove doktrine, proširila „na čitav svet” (Borstin 2005, 530).

Glavni cilj Maršalovog plana i Trumanove doktrine bio je sprečavanje širenja sovjetskog uticaja u svetu, što je Džordž Kenan definisao kao strategiju „zadržavanja” (containment). Nasuprot tome, Džon Foster Dals se zalagao sa strategiju „vraćanja” (roll back), ali je i on prihvatio strategiju „zadržavanja”, kada je 1953. godine postao Ajzenhauerov državni sekretar. Razlog za Dalsovo odustajanje od strategije „vraćanja” leži u tome što bi njeno sprovođenje sigurno dovelo do nuklearnog rata (Kenedi 2003, 422–423; Volerstin 2004, 38–39; Džonson 2003, 742). Naime, Sovjetski Savez je uspeo da napravi atomsku bombu 1949.

godine, tj. četiri godine posle američkog nuklearnog udara na Hirošimu i Nagasaki. Takođe, prva sovjetska hidrogenska bomba je napravljena 1953. godine, samo devet meseci nakon američke (Hobsbaum 2002, 176; Kenedi 2003, 415–416). U takvim okolnostima, Sovjetski Savez i SAD su se uzdržali od direktne vojne konfrontacije, čak i prilikom takvih kriza kakve su bile sovjetska blokada Berlina od 1948. do 1949. godine i rat u Koreji od 1950. do 1953. godine. Obe krize su rezultovale potvrđivanjem početnih linija razgraničenja, kao i perpetuiranjem američke strategije „zadržavanja” kroz osnivanje NATO<sup>134</sup>, SEATO<sup>135</sup> i Bagdadskog pakta u periodu od 1949. do 1955. godine (Volerstin 2004, 49–50; Kenedi 2003, 424–426, 437–438; Džonson 2003, 735, 738–739, 743–745; Гелер и Некрич 2000, 427–430).

Posle Staljinove smrti 1953. godine Sovjetski Savez se opredelio za politiku mirne koegzistencije, koja se zasnivala na deklarativnom odricanju od „izvoza revolucije” i uverenju da će globalno širenje socijalističkog sistema biti rezultat razvoja unutrašnjih protivrečnosti i klasne borbe u kapitalističkim zemljama. S druge strane, nakon što je 1955. godine stvoren Varšavski pakt, postalo je jasno da sovjetska strana ne računa ozbiljno na ujedinjenje Nemačke. To je 1961. godine dovelo do nove berlinske krize, izazvane time što je Istočna Nemačka podigla Berlinski zid, kasniji simbol gulag socijalizma. Nešto ranije, 1956. godine rat Velike Britanije, Francuske i Izraela protiv Egipta oko Sueckog kanala omogućio je jačanje sovjetsko-egipatskih veza. Uopšte, za vreme Hruščovljeve vladavine Sovjetski Savez je uspevao da koristi „tradicionalne mržnje ili neprijateljstva stanovništva bivših kolonija prema metropoli”, pružajući vojno-ekonomsku podršku i nudeći tehničku saradnju (Гелер и Некрич 2000, 525–528). To je bio rezultat sovjetske spremnosti da pomaže „nacionalni razvoj” nesocijalističkih zemalja u Trećem svetu, da bi se pomogla borba protiv kolonijalizma i imperijalizma. Međutim, sovjetska politika „mirne koegzistencije” i pomaganje

---

134 North American Treaty Organization (Organizacija severnoatlantskog pakta).

135 South East Asia Treaty Organization (Organizacija pakta jugoistočne Azije).

nesocijalističkih režima u Trećem svetu doveli su do kvarenja i zaoštavanja odnosa s Kinom (Vestad 2008, 94–101). Taj trend se nastavio, pa je 1964. godine Mao Ce Tung promovisao „teoriju tri sveta” koja je svrstavala

„...Sjedinjene Države i Sovjetski Savez su Prvi svet kao hegemonističke supersile, dok su ostale industrijalizovane države kojima su te dve supersile nametale svoju hegemoniju sačinjavale Drugi svet. Kina i siromašne države Juga predstavljale su Treći svet koji je podizao revolucije protiv supersila i koji će postati budući centar međunarodnih tokova razvoja” (Vestad 2008, 217–218).

U skladu sa ovakvim stavom, Kina je počela da zemljama Trećeg sveta daje povoljne kredite, kao i da u njih šalje sve veći broj stručnjaka (Vestad 2008, 219). Time je intenzivirano takmičenje Kine i Sovjetskog Saveza za uticaj u Aziji, Africi i basenu Indijskog okeana. Rivalitet dve najveće socijalističke države pojačan je kineskom težnjom da napravi atomsku bombu i sporom oko zajedničke granice, a kulminirao je direktnom vojnom konfrontacijom u pograničnom području, sredinom i krajem 1960-ih godina (Гелер и Некрич 2000, 531–533, 595–596).

Ipak, najopasnija hladnoratovska kriza iz 1960-ih godina bila je konfrontacija između Sovjetskog Saveza i SAD oko postavljanja sovjetskih raketa sa nuklearnim bojevim glavama na Kubi 1962. godine. Naime, posle pobeđe komunističke revolucije na Kubi i Kastrovog dolaska na vlast Kuba je ubrzano jačala svoje veze sa Sovjetskim Savezom, što je rezultovalo postavljanjem nuklearnih projektila na svega 200 kilometara od američke teritorije. SAD su odgovorile blokadom kubanskih voda i kontrolom brodova u njima, preteći vojnom odmazdom u slučaju sovjetskog napada. Kriza se okončala izmeštanjem sovjetskih raketa i američkim garancijama da neće napasti Kubu (Гелер и Некрич 2000, 536–540; Vestad 2008, 228–233; Džonson 2003, 775–781).<sup>136</sup>

136 Kastro je bio razočaran sovjetskom odlukom da premesti raketna postrojenja sa Kube, pa se preorijentisao sa jačanja veza sa Sovjetskim Savezom na intenzivnu podršku revolucijama u Trećem svetu, što „nije bila samo dužnost i istorijska neophodnost, već i preventivna mera odbrane od

Kubanska raketna kriza je pokazala da su SAD i Sovjetski Savez razvili potencijale za „obostrano osigurano uništenje”,<sup>137</sup> pa je, ubrzo nakon nje, instalirana „vruća linija”, što je trebalo da omogući direktnu komunikaciju vođstva dve supersile u slučaju kritične situacije. U Moskvi su 1963. godine SAD, Sovjetski Savez i Velika Britanija potpisali Sporazum o zabrani proba atomskog oružja, čime je ozvaničena politika detanta, odnosno „popuštanja međunarodne zategnutosti”. Zapad je prihvatio politiku detanta zbog straha od gubitka materijalnog blagostanja, nastalog zahvaljujući do tada neviđenom ekonomskom napretku. Takođe, značajan faktor je bilo i slabljenje globalne pozicije SAD usled rata u Vijetnamu. S druge strane, Sovjetskom Savezu je bio potreban detant da bi se fokusirao na rešavanje političke i ekonomske krize u kojoj se našao krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina, kao i zbog intenziviranog sukoba s Kinom. Smena na vlasti koja se odigrala u Rusiji i dolazak Leonida Brežnjeva na čelo partije rezultiralo je dvostrukom promenom politike: sa jedne strane, na nivou odnosa globalnih sila započelo je sklapanje sporazuma, ali je, sa druge strane, započelo i intenziviranje „izvoza revolucije” i nastojanja da se komunistički režimi uspostave u što je moguće većem broju zemalja. Kao deo američkog shvatanja detanta, 1976. godine je u Američkom Kongresu usvojen tzv. Klarkov amandman, što je onemogućilo podršku pokretima koji su se u Angoli (i drugde) borili protiv komunističke okupacije.

U sklapanju sporazuma o nuklearnom oružju važnu ulogu je imao i strah od termonuklearnog rata, pa je potpisan niz sporazuma o sprečavanju širenja nuklearnog oružja, od kojih su najznačajniji SALT I (1972) i SALT II (1979)<sup>138</sup> (Гелер и Некрич 2000, 541, 585–597; Kenedi 2003, 444).

---

američkog napada na Kubu”. Naime, kubansko vođstvo je smatralo da će talas revolucija u svetu naterati SAD da se „odreknu dela svojih opsesija o tom malom karipskom ostrvu” (Vestad 2008, 234).

137 Na engleskom jeziku: Mutually Assured Destruction (MAD). Skraćenica ove sintagme se može na engleskom pročitati i kao „lud”, što je često činjeno da bi se opisalo stanje opasnosti od kataklizme nuklearnog rata.

138 SALT je skraćenica od Strategic Arms Limitation Treaty.

Politika detanta je svoj vrhunac doživela 1975. godine, kada je u Helsinkiju održano Savetovanje o bezbednosti i saradnji u Evropi. Završnim dokumentom su garantovane državne granice uspostavljene posle Drugog svetskog rata, kao i granice dominacije dve supersile u Evropi. Takođe, Zapad se obavezao da pomogne Sovjetskom Savezu i drugim zemljama realnog socijalizma da modernizuju svoje privrede, dok su Sovjetski Savez i njegovi saveznici obećali da će poštovati prava svojih građana i omogućiti slobodnu razmenu ideja (Гелер и Некрич 2000, 605–607).

### 3. Značenje i kontekst

Pre nego što se film *Rusi dolaze, Rusi dolaze* kontekstualno analizira i pre nego što se oceni njegovo značenje u vremenu nastanka i prikazivanja, potrebno je kratko se osvrnuti na srpsku recepciju ovog filma i posebno na ocenu koja se daje vremenu u kome je film prikazivan u tadašnjoj Jugoslaviji. U studiji o amerikanizaciji jugoslovenske filmske svakodnevice Radina Vučetić piše:

„U nesumnjivoj jugoslovenskoj otvorenosti prema američkoj kinematografiji donekle je, ipak, zbog stalnog balansiranja Beograda između Moskve i Vašingtona, neočekivano to što su šezdesetih godina na repertoaru jugoslovenskih bioskopa bili i izrazito hladnoratovski američki filmovi. Među njima se našao i Dr No, jedan od filmova o legendarnom agentu 007, Džemu Bondu, „svemoćnom momku engleske tajne policije“. Uz film Dr No, tada su jugoslovenski gledaoci mogli da pogledaju i dva znatno „tvrđa“ hladnoratovska ostvarenja, Dr Strendžlav i Rusi dolaze... Rusi dolaze!, sa eksplicitnim antisovjetskim porukama.” (Vučetić 2010, 50)

„...jugoslovenska strana je pružala svetu prihvatljivu sliku o sebi, sliku demokratske države, u kojoj je moguće gledati Dr Strendžlava ili Rusi dolaze.” (Vučetić 2010, 64)

Prva problematična ocena se odnosi na kvalifikaciju prvog filma o Džemu Bondu kao „izrazito hladnoratovskog“. U fil-

mu se kao naprijatelj javlja dr No<sup>139</sup> sa tajnom organizacijom *SPECTRA*, koja ničim nije povezana sa SSSR-om, i ukoliko bi se uopšte ovaj film mogao dovoditi u vezu sa hladnim ratom, onda je potrebno mnogo učitavanja i sasvim proizvoljnih supstituta, pogotovo što postoje filmovi o Džemu Bondu sa jasnim i eksplicitnim hladnoratovskim sukobima sa sovjetskim agentima, mada su se pojavili mnogo kasnije, kao npr. *Samo za tvoje oči* (*For Your Eyes Only* 1981). Još je problematičnije kvalifikovati film *Rusi dolaze, Rusi dolaze* kao tvrdi hladnoratovski film, jer se iz ranije opisane radnje filma i karakterizacije likova sasvim jasno vidi da je reč upravo o ANTI-hladnoratovskom filmu. Stoga ne stoji ni ocena da je Jugoslavija prikazivanjem tih filmova „pokazivala svetu prihvaljivu sliku o sebi”, jer se radi o filmu koji ima antihladnoratovsku poruku i sasvim je blizu jugoslovenske antiblokovske (vanblokovske) politike, prvo nazvane neangažovanje a potom preimenovane u nesvrstavanje. Ismejavanje hladnoratovskih likova i akcija u filmu predstavlja „dokaz” ispravnosti „Titove vanblokovske i nesvrstane politike”<sup>140</sup>.

Već je u okviru kritike tumačenja prikazivanja filma *Rusi dolaze, Rusi dolaze* u Jugoslaviji ukazano da se radi o izrazito antihladnoratovskom sadržaju, što se posebno ogleda u načinu na koji su u filmu prikazani Sovjeti. Prikazivanje Sovjeta u filmu se zasniva na ponašanju tri glavna lika – kapetana podmornice, oficira Rozanova i mornara Kolčina. Kapetan je prikazan kao hladnoratovski lik, mada i tu postoji odstupanje. On je zapravo nesposoban i rigidan, ali je nasukavanje podmornice izazvao zato što je želeo da vidi Ameriku izbliza. U njemu se ipak budi hladnoratovsko ponašanje kada ozbiljno zapreti da će pucati na okupljene građane ukoliko se sovjetski mornari koji nedostaju ne vrate na podmornicu. Ipak, čak u momentu kada njegov ultimatum ističe pokazuje neodlučnost i nesigurnost u to da treba započeti sukob. U trenutku raspleta, kada sovjetski mornari počnu da silaze sa podmornice da bi se priključili spasavanju

139 Film *Dr. No* (Young 1962) je film u kome se izražava strah od nauke, odnosno strah od zlih ili ludih naučnika (Žurić 2010; Kulenović 2018; Žikić i Ilić (2019).

140 U kasnijem radu R. Vučetić uočava da je film svojim antihladnoratovskim sadržajem odgovarao jugoslovenskoj politici (Vučetić 2019, 100).

dečaka koji visi na crkvenom tornju, kapetan u prvom trenutku pokušava da ih u tome spreči, da bi potom i sam bio zabrinut za dečaka, ponavljajući: „Izdrži, mali”. Nasuprot kapetanu podmornice nalazi se oficir Rozanov, koji je sposoban, okretan i razuman i koji maksimalno nastoji da se izbegne bilo kakav sukob. Mornar Kolčin je prikazan kao dobar i emotivan mladić koji se zaljubljuje u lepu Alison. Rozanov je glavni inicijator spasavanja dečaka, a Kolčin je taj koji će ga skinuti sa šipke na kojoj je visio. Na suprotnoj, američkoj strani šerif i pisac, koji se sa porodicom tu zadesio na odmoru, jesu razumni u nastojanju da se sukob spreči, ali je šerif odlučan u tome da zaštiti građane i njihovu imovinu. Nasuprot njima je komični lik potpuno nesposobnog komandanta teritorijalne odbrane koji nastoji da izazove sukobe. Određena simetrija likova, naročito onih koji otelotvoravaju ideologiju hladnog rata, ali i onih kod kojih razum govori da sukob vodi u obostranu propast, jasno govori o nosećoj, antihladnoratovskoj ideji filma. Za razliku od klasičnih hladnoratovskih filmova u kojima su Sovjeti prikazani jednolično i negativno kao špijuni, agenti KGB i slično (Strada and Troper 1997, 201), u filmu *Rusi dolaze, Rusi dolaze* prikazani su raznovrsno, što znači da među njima ima i sposobnih i razumnih i osećajnih likova. Suprotno potpunoj dehumanizaciji hladnoratovskih prikaza, sva tri lika, uključujući i komandanta podmornice, prikazana su kao osećajna ljudska bića (Shcherbenok 2010).

Posebna epizoda u filmu je kratka ljubav sovjetskog mornara Kolčina i lepe Alison Palmer. Neposredno po prikazivanju filma Džudit Šatnof je ukazala da izbor glumice u ulozi američke devojke koja se zaljubljuje u sovjetskog mornara nije slučajna. Naime, Andrea Dorm zapravo i nije glumica, već top-model tadašnjih reklama za avionsku kompaniju *National Airlines* ili za farbu za kosu *Miss Clarol*. U tim reklamama, pa samim tim i u filmu, Andrea Dorm, svojim zubima, grudima i plavom kosom, predstavlja idelni model američke devojke (Shatnoff 1966, 32). Mogućnost da se idealna američka devojka zaljubi u sovjetskog mornara je maskimalna suprotnost prikazivanju Sovjeta u hladnoratovskim filmovima, ali sa sobom nosi i iskrivljavanje realnosti i plasiranje direktnih političkih poruka u ljubavnom

ruhu. Naime, na samom odlasku sovjetski mornar, rastajući se od svoje američke ljubavi, obećava joj da će se ponovo videti, što u uslovima potpuno zatvorenih granica za sovjetske državljane zvuči gotovo groteskno. Potom, umesto nastavka ljubavne izjave Kolčin, kao sa političke govornice, izgovara ključnu političku poruku filma: „Mi imamo pred sobom dugačak period miroljubive koegzistencije.”<sup>141</sup>

Teza koju su izneli Strada i Troper da su komunistički sistem i Sovjetski Savez dalje tretirani kao neprijatelji, ali su uklonjeni sa prvog mesta pred totalnim ratom kao većim neprijateljem, tačna je na pojavnom nivou, gde se prikazuje sovjetska podmornica kako se šunja oko američke obale. Međutim, njene namere nisu opisane kao špijunske, diverzantske i agresivne, tj. nisu eksplicitno neprijateljske, dok su osobine i ponašanje sovjetskih mornara nešto što ih uklanja sa liste neprijatelja.

Sadržaj filma i vreme u kome je nastao jasno govore da se radi o filmu koji je nosilac novog perioda odnosa dve supersile – detanta. Film detanta je imao višestruke zadatke: dekonstruisati sliku o Sovjetima koja je građena od pre Drugog svetskog rata; ukazati da najveća opasnost preti od opšteg nuklearnog rata, tj. kataklizme poput one prikazane u filmu *Poslednja obala* (*On the Beach* 1959); tom prilikom ne iskazati slabost ni pred suparnikom ni pred sopstvenom publikom. Tako težak zadatak nije bilo moguće uraditi na drugi način nego u žanru komedije, gde se komični efekti postižu svim sredstvima, uključujući i gegove iz doba nemog filma (Shatnoff 1966, 30). Žanr komedije je izabran kao sredstvo da se saopšti gorka istina o tome da je protivnik toliko moćan i da se ne može pobediti, a da bi svaki pokušaj doveo do totalnog uništenja.

Sam kraj filma, u kome veliki broj čamaca stanovnika ostrva pravi živi štit koji onemogućava da podmornica sa najnovijim prijateljima bude napadnuta i uništena u američkim teritorijalnim vodama od strane američke avijacije, nije samo ispoljava-

141 „I must go, but I promise you my word that I see you again. You and I, Alison Palmer, we have, somehow, a long life of peaceful coexitence.”

nje novostečene predstave o Sovjetima kao ljudima sa dušom. U tom činu se krije i razumevanje za strah običnog čoveka od nuklearne katastrofe, koja postaje sasvim ozbiljna pretnja u situacijama konflikta kakav bi izbio potapanjem sovjetske podmornice, a da se ne ugrozi predstava o američkoj vojnoj sili koja je u stanju da odbrani svoju teritoriju.

Apologija detanta, koja, naravno, nikada nije imala sličan odgovor na drugoj strani, predstavljala je ilustraciju uzdrmanosti Monroove doktrine, koja je dovedena u pitanje još u vreme kubanske krize. Naime, pritisak na Kubu i jedno od, u nuklearnom dobu, najvećih zaošttravanja odnosa do krajnjih granica, rezultiralo je povlačenjem sovjetskih nuklearnih raketa sa Kube, ali i opstankom komunističkog režima Fidela Kastru na svega 200 km od američke obale i, što je daleko važnije, nadomak siromašnih i ranjivih država Latinske Amerike koje su plodno tlo za izvoz komunističke revolucije.

Osim uspavanke za deo populacije koji je bio začuđen i uzorcima i posledicama detanta i kome je u pitkoj formi trebalo saopštiti da su se dve supersile dogovorile da raspored snaga u svetu ostane kakav jeste, film *Rusi dolaze, Rusi dolaze* bio je namenjen i onom narastajućem delu liberalne Amerike koji se protivio ratu u Vijetnamu i na taj način indirektno pomagao širenje komunizma u jugoistočnoj Aziji. Bez obzira na ideološki miks antiratnih protesta u Americi tokom američkog angažovanja u vijetnamskom ratu (1960–1973), film s osnovnom antihladnoratovskom porukom je bio potvrda njihovog nastojanja da se Sjedinjene Američke Države odreknu bilo kakve pomoći državama na koje je izvršena komunistička agresija. Nevažno je da li se radilo o protestu protiv rata u Vijetnamu levičarskih, prosovjetskih ili drugih grupa, da li je iza stajala ideologija izolacionizma ili proleterskog internacionalizma ili je osnov za nastavak takve politike davao Američki kongres kroz amandmane demokratiskih kongresmena, poput Klarkovog amandmana, celom tom korpusu je bio namenjen film *Rusi dolaze, Rusi dolaze*. Posledice jednostrano shvaćene politike detanta i pitkih komedija namenjenih javnom mnjenju pokazaće se u decenijama koje slede.

## Literatura

- Borstin, Danijel Dž. (2005) *Amerikanci. Demokratsko iskustvo*. Beograd: Geopoetika.
- Dunn, David (1997) Review of a Friend or Foe? Russians in American film and foreign policy, 1933–1991. by Michael J Strada & Harold R. Troper, 1997 Lanham, MD and London, The Scarecrow Press. *Historical Journal of Film, Radio & Television* 18 (3).
- Džonson, Pol (2003) *Istorija američkog naroda*. Beograd: Knjiga-komerc.
- Гелер, Михаил и Александар Некрич (2000) *Ушійија на власіи. Істїорїја Совјейіскої Савеза*. Подгорица: ЦИД.
- Goering, Elizabeth M. (2004) (Re)Presenting Russia: A Content Analysis of Images of Russians in Popular American Films. Paper presented at the 2004 symposium of the Russian Communication Assosiation. [http://www.russcomm.ru/eng/rca\\_biblio/g/goering\\_eng.shtml](http://www.russcomm.ru/eng/rca_biblio/g/goering_eng.shtml) (pristupljeno 29.12.2013)
- Hobsbaum, Erik (2002) *Doba ekstrema. Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*. Beograd: Dereta.
- Kenedi, Pol (2003) *Uspón i pad velikih sila. Ekonomska promena i ratovanje od 1500. do 2000. godine*. Podgorica: CID – Službeni list SCG.
- Kulenović, Nina (2017) O ljudima i zverima: antropološka analiza filma *Ljudi i kokoške*. *Етїноанїїроїолошкі їроблеми* 12(2): 437–465.
- Lipschutz, Ronnie D. (2001) *Cold War Fantasies: Film, Fiction, and Foreign Policy*. Lenham MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Loginov, Sergey (2006) *Images Of Russians In American Cinema: Kathryn Bigelow's „K-19: The Widowmaker”*. San Jose State University: SJSU ScholarWorks. Dostupno: [http://scholarworks.sjsu.edu/etd\\_theses?utm\\_source=scholarworks.sjsu.edu%2Fetd\\_theses%2F2905&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](http://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses?utm_source=scholarworks.sjsu.edu%2Fetd_theses%2F2905&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages) (pristupljeno 28.12.2013)
- Rogin, Michael (1984) Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies. *Representations* 6: 1–36.
- Shatnoff, Judith (1966) The Warmer comrade. *Film Quarterly* 20(1): 28–34.
- Shaw, Tony (2007) *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shcherbenok, Andrey (2010) Asymmetric Warfare: The Vision of the Enemy in American and Soviet Cold War Cinemas. *KinoKultura*. 28.

- Strada, Michael and Harold Troper (1997) *Friend or Foe: Russians in American Film and Foreign Policy*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Valerštajn, Imanuel (2005) *Posle liberalizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vestad, Od Arne (2008) *Globalni Hladni rat. Intervencije u Trećem svetu i oblikovanje našeg doba*. Beograd: Arhipelag.
- Volerstin, Imanuel (2004) *Opadanje američke moći*. Podgorica: CID.
- Вучетић, Радина (2010) Американизација југословенске филмске свакодневице шездесетих година 20. века. *Годишњак за друштвено историју* 17 (1): 39–65.
- Vučetić, Radina (2019) *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Жикић, Бојан и Илић, Владимира (2018) Страх од науке и страх од нацизма у америчком жанровском филму. *Antropologija* 18: 191–213.
- Žurić, Iva (2010) Čudovišta u nama i izvanzemaljci iznad nas: reprezentacija znanosti i uloga znanstvenika u američkim znanstveno-fantastičnim filmovima 1950-ih. *Hrvatski filmski ljetopis* 62:46–56.



## CRVENA ZORA (1983) – FINALNA EPIZODA HLADNOG RATA

### Uvod

Pad Berlinskog zida i nestanak socijalističkog lagera sa svet-ske pozornice odigrao se 1989. godine kao rezultat procesa de-konstrukcije socijalizma, koji se, tokom te decenije, odvijao u sa-telitskim zemljama Varšavskog pakta, ali i u samom Sovjetskom Savezu. Na početku tog perioda dogodila se revolucija protiv komunističkog režima u Poljskoj, koju su predvodili sindikat *Solidarnost* i Lech Valensa, potonji dobitnik Nobelove nagrade za mir i predsednik Poljske (1990–1995). Ugušena vojnom silom u decembru 1981, poljska revolucija je nagovestila deceniju krize sovjetskog sistema. Kratak period slobode omogućio je poznatom poljskom režiseru Andžeju Vajdi da snimi film o nastanku pokreta *Solidarnost*, pod naslovom *Čovek od železa* (*Człowiek z żelaza* 1981), koji je ostao simbol vremena pobune protiv komunizma u Poljskoj. I na drugoj strani, filmska industrija je imala ulogu u procesima koji su doveli do nestanka drugog totalitar-nog sistema dvadesetog veka, kao što je to činila tokom Drugog svetskog rata, stvarajući antinacističko raspoloženje u američkom javnom mnjenju. U periodizaciji Strade i Tropera, peri-od od 1981. do 1985. godine u kome su se javili takvi filmovi, nazvan je reprizom hladnog rata Strada and Troper (1997). Fil-movi koji su propagirali detant, razoružanje, smanjenje vojnih kapaciteta i sl, kao komedija *Rusi dolaze*, *Rusi dolaze* (1966) ili oni koji su se, na razne načine, protivili američkom angažovanju u zemljama koje su bile izložene komunističkoj agresiji, poput svih „antiratnih” filmova o Vijetnamu, dominirali su u hollywood-skoj proizvodnji 60-ih i početkom 70-ih godina XX veka. Nešto kasnije su se javili „postvijetnamski” filmovi o naknadnom odla-

sku u Vijetnam radi spasavanja zarobljenika koji su izloženi torturama u vijetnamskim zatvorima ili o kampučijskim logorima smrti, kao što su *Lovac na jelene* (*The Deer Hunter* 1978) ili *Polja smrti* (*The Killing Fields* 1984).

Period posle 1980. obeležavaju filmovi koji govore o zatočeništvu u Sovjetskom Savezu i dramatičnom bekstvu, kao što su *Bekstvo iz leda* (*Coming Out of the Ice* 1982) i *Bele noći* (*White Nights* 1985), koji nastavljaju tradiciju predetantskih filmova o bekstvu iz komunističkog lagersa, započetu još 1962. godine filmom *Tunel* (*Escape from East Berlin* 1962), da bi film *Crvena zora* (*Red Dawn* 1983) bio nosilac novog talasa filmova o Sovjetskom Savezu i komunizmu. Film govori o kraju hladnog rata i početku novog, Trećeg svetskog rata i na taj način najdirektnije ukazuje na opasnost koju komunizam predstavlja za Ameriku i ceo slobodni svet.

## 1. *Crvena zora* (1983)

Ratni spektakl *Crvena zora* (*Red Dawn* 1983) snimljen je po priči Kevina Rejnolds<sup>142</sup> (Kevin Reynolds), a scenario je napisao Džon Milijus (John Milius), koji je i režirao film. Glavne uloge igraju mladi ali već poznati glumci, Patrik Svejzi i Martin Šin. Film su proizveli *Valkyrie Films* i *United Artists*. Film je koštao skoro 20 miliona dolara, što je razljutilo producente (Shaw 2007, 272), ali je ostvario značajan prihod i to preko 8 miliona dolara u prvoj nedelji prikazivanja, da bi zarada tokom prikazivanja u američkim bioskopima narasla na preko 38 miliona dolara.<sup>143</sup>

Film započinje uvodom<sup>144</sup> koji u prvih 15 sekundi obaveštava gledaoca o nedavnim katastrofalnim događajima u svetu. Usled gladi koja je zavladała Sovjetskim Savezom, ta zemlja je napala Poljsku koja se pobunila protiv sovjetske dominacije. Ko-

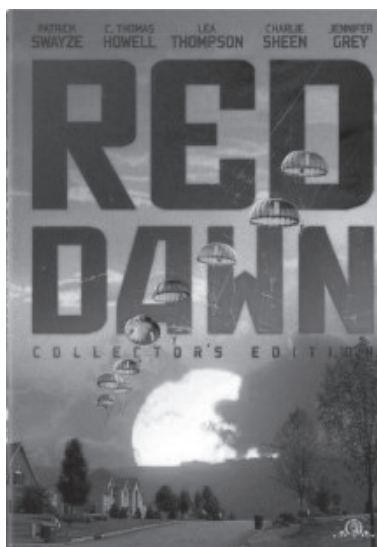
142 Rejnolds je kasnije režirao film *Zver* (*The Beast* 1988), koji prikazuje zločin sovjetske vojske u Avganistanu, kajanje jednog sovjetskog vojnika i njegovo prijateljstvo s avganistanskim borcima.

143 Podaci o prihodu su preuzeti sa sajta: <http://www.boxoffice Mojo.com/movies/?id=reddawn.htm> (posećeno 10.4.2014).

144 Na sličan način sadržaj filma izlaže i Šou (Shaw 2007, 272–273).

munističke zemlje su se militarizovale, a Kuba i Nikaragva su nagomilale 500.000 vojnika. Centralna Amerika je potpala pod komunizam, a antinuklearni i neutralistički režimi došli su na vlast u ključnim državama Zapadne Evrope. Meksiko je utočio u revoluciju. NATO se raspao, a Amerika ostala sama.

Posle uvoda, radnja se seli u Kalumet, mali grad na ivici Stenovitih planina. Afroamerički nastavnik istorije drži predavanje o Džingis Kanu i najezdi varvara, kada se u okolinu škole spuštaju padobransci za koje učenici misle da su američki vojnici na manevrima. Govoreći španski i ruski, vojnici počinju da pucaju iz mašinki na svakog i tom prilikom gine i nastavnik istorije. Za kratko vreme vojnici su zauzeli grad i Kalumet se našao pod okupacijom sovjetskih, kubanskih i nikaragvanskih snaga. Uskoro se svuda nalaze ogromne slike Lenjina, a u lokalnom bioskopu se prikazuje film *Aleksandar Nevski*. Sumnjive knjige gore na lomači, a bioskop na otvorenom je pretvoren u logor za prevaspitavanje, gde se prikazuju antikapitalistički slajdovi dok glas sa razglasa govori o Americi kao bordelu.



Sl. 12. Plakat filma *Crvena zora* iz 1983. godine

Ipak, neki su uspjeli da pobjegnu. Među njima je Džed, nekadašnji kvoterbek školskog fudbalskog tima, koji malu grupu tinejdžera vodi da se sklone u planinu. Kriju se neko vreme i navikavaju na život van civilizacije tako što piju krv jelena koga su ulovili i mokre u hladnjak svog kamiona kada ponestane vode u motoru. Predvođeni Džedom, mala grupa dečaka postaje gerilska grupa, nazivajući se *Vulverini*, po nadimku fudbalskog kluba njihove škole. Napadajući okupacionu vojsku, oni oslobađaju neke od zarobljenih sugrađana. Nekoliko devojaka, koje su se skrivale od silovatelja iz Crvene armije, pridružuje im se u planinama. Takođe im se pridružuje i pilot aviona koji je oboren na početku invazije, a koji im objašnjava šta se dogodilo. Prvo su grupe Kubanaca i Nikaragvanaca iz Meksika prelazile u Ameriku kao obični ilegalni imigranti, da bi se rasporedili na strateški važna mesta i onesposobili američke raketne silose i komandne centre. Kada je nuklearni kapacitet Amerike onesposobljen, sovjetske interkontinentalne balističke rakete uništavaju strateške lokacije u Sjedinjenim Američkim Državama i u drugim zemljama, uključujući Kinu. Kubanske i nikaragvanske snage brzo prodiru kroz Meksiko i spajaju se sa sovjetskim, koje prelaze preko Beringovog moreuza. Sovjeti kontrolišu više od polovine zemlje preko marionetskih vlada, kao i više od polovine sveta.

Shvativši da poštovanje prema mladim gerilcima raste čak i među njegovim saveznicima – razočaranim kubanskim oficirima, sovjetski komandant u Kalumet šalje elitnu vojnu jedinicu da uništi *Vulverine*. Specijalna jedinica, uz asistenciju izdajnika u redovima *Vulverina*, postavlja zamku i, koristeći helikoptere, ubija većinu mladih gerilaca. Džed i njegov brat Met (Martin Sheen) vrše samoubilačku misiju na sedište komandanta. Na kraju, samo dvoje preostalih *Vulverina* kreću peške prema, u međuvremenu, oslobođenoj teritoriji. U epilogu se prikazuje spomen groblje poginulih u Trećem svetskom ratu i američka zastava, dok glas kratko sopštava da su Sjedinjene Države preživjele.

## 2. Širenje komunizma pod velom detanta

Nasuprot američkom povlačenju iz Vijetnama 1975. godine, Sovjetski Savez je za vreme detanta značajno proširio svoje angažovanje u Trećem svetu. Ta sovjetska ekspanzija počivala je na uverenju da će Treći svet biti poprište nadmetanja socijalizma i kapitalizma, pošto su demarkacione linije u Evropi već bile određene. Naročito je sovjetska intervencija na Rogu Afrike izložila američkog predsednika Kartera optužbama da, želeći da spasi detant, previše popušta Sovjetima. Leonid Brežnjev i ostatak sovjetskog vođstva nisu razumeli „kakve duboke posledice je sovjetska politika u Trećem svetu imala na američku percepciju budućnosti *detanta*,” već su smatrali da im „princip jednakosti supersila koji su usvojili u pregovorima s Niksonovom administracijom” omogućuje i da „intervenišu u oblastima u kojima su lokalne revolucije izložene pretnjama,” kao i da „politiku prema Trećem svetu razdvoje od bilateralnog odnosa sa Sjedinjenim Državama.” Masovnom invazijom kubanske vojske uspostavljen je komunistički režim u Angoli 1975. godine i kubanske snage su u toj zemlji ostale sve do 1991. godine (George 2005; Stayanoff 2008). Scenario je ponovljen 1977. godine, kada je 16.000 kubanskih vojnika uspostavilo komunistički režim Mengistu Haile Marijama u Adis Abebi. U Mozambiku je, posle portugalskog povlačenja, uz znatnu sovjetsku pomoć, na vlast došao pokret FRELIMO, koji je 1977. godine transformisan u „marksističko-lenjinističku partiju,” sa uobičajenim „sporazumom o saradnji” sa SSSR (Shubin 2008, 139). Sovjeti su bili involvirani u pokušaje preuzimanja vlasti i u Namibiji i Zimbabveu, kao i u uspostavljanje komunističkih režima u drugim delovima sveta, što je na najdirektniji način učinjeno invazijom na Avganistan i uspostavljanjem komunističkog režima u Kabulu 1979. godine. Sovjetsko rukovodstvo je bilo uvereno da SAD neće rizikovati propast detanta „zbog dešavanja u siromašnim zemljama koje nisu bile ni blizu strateški najvažnijih oblasti sveta”. Kako Od Arne Vestad ističe, sovjetsko vođstvo je tek posle nekoliko godina počelo da „shvata koliko je američka politička elita bila

odlučna da se odupre ideji Sovjetskog Saveza o ravnopravnim pozicijama u globalnoj borbi za međunarodni uticaj” (Vestad 2008, 256–273; 371–383).

Američko nezadovoljstvo sovjetskom ekspanzijom postalo je potpuno očigledno kada je krajem 1979. godine Sovjetski Savez vojno intervenisao u Avganistanu. Posle neuspešnog državnog udara, koji je trebalo da dovede na vlast Moskvi odanog Nur Muhameda Tarakija, sovjetske trupe su izvršile invaziju Avganistana, uhapsile i likvidirale dotadašnjeg lidera Amina (Valenta 1980). SAD su odmah obustavile isporuku žita Sovjetskom Savezu, pozvale na bojkot Olimpijskih igara u Moskvi 1980. godine i zamrzle realizaciju ekonomskih ugovora sa Sovjetskim Savezom. Pored toga, SAD su pružile podršku i pomoć avganistanskim mudžahedinima (Vestad 2008, 436–440, 463–478; Geler i Nekrič 2000, 641–644). Sovjetska invazija Avganistana, smatra Filip Tjaylor, predstavljala je opomenu zapadnom svetu da militaristički neprijatelj i dalje postoji. Bila je potrebna nova samouverenost, koja se javila u sledećoj dekadi, kroz dva odlučna lidera: Margaret Tačer i Ronalda Regana (Taylor 1990, 275).

Uprkos američkim protivmerama, režimi slični sovjetskom su početkom 1980-ih godina postojali u 24 države Evrope, Azije, Afrike i Latinske Amerike. Još važnije je bilo to što su od sredine 1970-ih godina Sovjeti sproveli novi program jačanja atomske moći, zahvaljujući kojem je vojna ravnoteža snaga u Evropi drastično promenjena u korist Sovjetskog Saveza. SAD su odgovorile razmeštanjem dodatnih raketa s nuklearnim bojevim glavama u Zapadnoj Evropi, čime je povraćen balans u atomskom naoružanju. Promena u američkoj administraciji i dolazak Ronalda Regana, pobedom nad dotadašnjim predsednikom Džimijem Karterom, uzrokovana je neuspešnim i mlakim reakcijama na muslimanski fundamentalizam u Iranu i sovjetsku agresiju na Avganistan. Takođe, novi predsednik, Regan, 1983. godine je usvojio Stratešku odbrambenu inicijativu (SDI)<sup>145</sup>, projekat koji je trebalo da obezbedi efikasnu odbranu od nadolazećih raketa, ali i da omogući da SAD iskoriste svoju tehnološku prednost

---

145 Strategic Defense Initiative.

nad Sovjetskim Savezom (Geler i Nekrič 2000, 664–665; Džonson 2003, 836–837).

SDI i druge promene u tehnologiji sistema odbrane SAD poremetili su globalnu ravnotežu oružanih snaga i „okončali (su) doba u kome je Sovjetski Savez bio ravnopravan vojni partner, spreman i sposoban da se takmiči” (Berend 2001, 275).

Tačka na detant, pod čijim okriljem se širila sovjetska imperija i rastao broj zemalja u kojima je vojnom agresijom uspostavljen komunizam, stavljena je američkom invazijom male karipske zemlje Grenade. I pored prosovjetske politike Morisa Bišopa, koji je nasilno preuzeo vlast 1979. godine, tvrdo krilo predvođeno Bernardom Koardom i Hadsonom Ostinom je 1983. godine, zbog toga što nije bio dovoljno revolucionaran, uhapsilo Bišopa<sup>146</sup>, koji je potom i likvidiran. Sjedinjene Američke Države su, uz saglasnost i simboličnu vojnu pomoć većeg broja karipskih država, izvršile invaziju Grenade i učinile kraj komunističkom režimu i prisustvu kubanskih snaga u ovoj zemlji (Raines 2010).

Na osnovu ovakvog razvoja odnosa supersila, kao i unutrašnje transformacije Sovjetskog Saveza, sovjetski lider Gorbačov i američki predsednik Regan postigli su sporazum o zaustavljanju trke u naoružanju na samitu u Rejkjaviku (1986) i Vašingtonu (1987), čime je, praktično, završen hladni rat (Hobsbaum 2002, 190–191). To je bio uvod u potpuni krah socijalističke imperije, koji je započeo 12. septembra 1989. godine, kada je prva nekomunistička vlada preuzela vlast u Poljskoj. Nastavljen je padom Berlinskog zida u noći između 9. i 10. novembra iste godine, da bi kulminirao raspadom Sovjetskog Saveza u prvoj polovini 1991. godine (Džonson 2003, 839).

Uzrok propasti tog političko-privrednog sistema treba tražiti u spoju više faktora, pri čemu je Hobsbaumova tvrdnja da se radi o spoju „njegovih sopstvenih očitih i hendikepirajućih ekonomskih nedostataka sa ubrzanom invazijom koju je na so-

---

146 Bišop je, posle državnog udara Koarda i Hadsona, uhapšen 19. oktobra 1983. godine. Uz generalni štrajk kao podršku Bišopu i akcijom njegovih pristalica, oslobođen je iz zatvora, da bi usledila intervencija vojske, Bišopove pristalice bile izmasakrirane, a Bišop likvidiran (Zunes 2013).

cijalističku ekonomiju izvršila daleko dinamičnija, naprednija i u svetu dominirajuća kapitalistička ekonomija”, tek deo kompleksnog niza faktora. Tačno je da je od 60-ih godina XX veka socijalizam postao ranjiv zahvaljujući interakciji sa kapitalističkom svetskom privredom i možemo se delimično složiti sa Hobsbaumom da Sovjetski Savez nije poražen i uništen konfrontacijom već detantom (Hobsbaum 2002, 192), ali i postdetantskom konfrontacijom koja je do pucanja napregla vojno-industrijski kompleks i celokupnu ekonomiju. U postdetantskoj konfrontaciji, koja je iscrpla poslednje resurse, značajno mesto imaju i Strateška odbrambena inicijativa, popularno nazvana *Rat zvezda* (Duric 2003), kao i pobuna u Poljskoj 1981. godine i iskrcavanje na Grenadi, jer su, u interakciji, napali najslabiju tačku socijalizma – ekonomiju, opterećenu vojno-industrijskim kompleksom, uz pojačane zahteve za poštovanje ljudskih prava, generisane iz Završnog dokumenta Helsinškog Savetovanja o bezbednosti i saradnji u Evropi.

### 3. Koreni – invazija, izolacionizam i Domino teorija

Floyd Gibbons je 1929. godine napisao najprodavaniji roman svih vremena o invaziji Amerike. *Crveni Napoleon* je priča o zlom geniju Karakanu, potomku Džingis Kana, koji se uzdiže u sovjetskoj vojsci i preuzima vlast posle ubistva Staljina 1932. godine. Karakan nije do kraja odan komunističkoj ideologiji, ali je nesumnjiva njegova orijentalna izopačenost. U ime naučnog socijalizma i mešanja rasa, pod zastavom duginih boja osvaja Evropu i Aziju, dok su Sjedinjene Države nepripremljene. Uz pomoć novokomunističkog Japana i „crvene” Britanije, novi Džingis Kan napada na Sjedinjene Države sa istoka i zapada, nanoseći Amerikancima teške žrtve. Ipak, Amerika se ne predaje i dolazi do povlačenja u srce odbrane „od Velikih jezera do Meksičkog zaliva, od Aledženi do Stenovitih planina, kuca srce Amerike.” Bobom iz srca Amerike – jer je centar, verovatno, više „američki” nego „poliglotske urbane septičke jame na istočnoj obali” – nacija uzvraća udarac i na kraju pobeđuje

zlog orijentalnog despota. Iako je jasno da Gibbons pozajmljuje iz ranijih priča o invaziji i okupaciji Amerike, on uspostavlja jedan novi veliki zaplet, element koji će kasnije proučavaoci, pod različitim okolnostima, prozvati Domino teorija. Neprijateljske snage, prema tom sledu događaja, dobijaju sve veći zamah prethodnim osvajanjima, koja dovode do toga da Amerika ostaje bez saveznika. U ovom scenariju se saveznici karakterišu kao slabi i nepouzdana, što dokazuje stav da se Amerika može osloniti samo na sebe. Ipak, uprkos izolacionizmu, američki heroizam i genijalnost pobeđuju (Esposito 1991, 114–115). Kao što ubedljivo pokazuje Espositova studija, Gibonsov roman nije ni prvo ni poslednje štivo koje se bavi invazijom, ali zaokružuje mit o invaziji i sastavlja ga iz delova koje će činiti mnoge buduće romanizacije i ekranizacije ovog mita.



Sl. 13. Naslovna strane knjige  
*The Red Napooleon* iz 1929. godine

Pojavljivanje Dzingis Kana, kao pretka komunističkog diktatora u Gibonsovoj knjizi ili kao istorijske ličnosti o kojoj slušaju đaci u školi dok se spuštaju kubanski i sovjetski padobranci

u filmu *Crvena zora*, može biti tek naznaka veze ove dve priče o invaziji. Značajnija je i u književnoistorijskom i, još više, u značenjskom smislu, Domino teorija o invaziji Amerike prisutna u prologu filma *Crvena zora*. Propagirajući antimilitarizam i „neutralnost,” evropski saveznici su „izdali,” dok su centralna Amerika i vojno-geografski važni Meksiko potpali pod komunističku vlast, revolucijama ili osvajanjem. Bivši komandant snaga NATO (1974–1979) i državni sekretar u Reganovoj administraciji, Aleksander Hejg, direktno je saradivao na scenariju filma tako što je zajedno sa režiserom Džonom Milijusom adaptirao prvobitni Rejnoldsov scenario (Shaw 2007, 270–271). Šo smatra da je upravo Hejg uticao na Milijusa, objašnjavajući mu Domino teoriju prilikom njihovog rada na scenariju u Hadsonovom institutu.

Ono što je kod Gibonsa tek naznačeno, u filmu *Crvena zora* se detaljnije objašnjava kroz naraciju pilota koji se pridružuje grupi srednjoškolskih gerilaca. On objašnjava da je ono što Gibons karakteriše kao „američku nespremnost” bila nesposobnost da se zaštite raketna postojenja koja su onesposobili preko Meksika ubačeni strani agenti, tj. lažni migranti. Ovaj element „vojne nespremnosti” uticao je da vojska ne prihvati da pomogne u snimanju filma, što je obično činila u svim ratnim spektaklima. I pored intervencije generala Aleksandera Hejga, Ministarstvo odbrane nije dalo logističku podršku, što je Milijusu izazvalo velike probleme, uzbudilo producente i skoro dupliralo troškove filma (Shaw 2007, 272).

Ono što je zajedničko Gibonsovoj knjizi i Milijusovom filmu jeste planinsko-gerilska borba protiv sovjetske okupacije. Dok Gibons eksplicitno govori o „srcu Amerike” geografski je opisujući, u filmu se geografski određuje položaj malog grada iz koga je gerilska grupa – Kalmet, na ivici Stenovitih planina, koje i kod Gibonsa predstavljaju srce „srca Amerike.” Planina je prvo mesto gde su se srednjoškolci sakrili posle bekstva iz Kalmeta i mesto odakle planiraju i izvode svoje gerilske akcije.

Značaj gerilskih akcija grupe *Vulverin*, u ukupnim događajima koji slede posle sovjetsko-kubanske invazije Amerike, nije preuveličan, jer je grupa praktično uništena i svega dvoje pre-

živelih se zapućuje u pravcu „oslobođene teritorije.” Ipak, kroz naraciju preživjele devojke i kroz tekst uklesan na spomeniku saznaje se da je Amerika pobedila u Trećem svetskom ratu.

#### 4. Značenje i značaj filma *Crvena zora*

Ključno značenje u filmu je nedvosmislena imperijalna pretenzija Sovjetskog Saveza sa krajnjim ciljem uspostavljanja komunističkog režima na celoj planeti. Film je samo izvodio krajnje zaključke iz događaja u Angoli, Mozambiku, Etiopiji, Nikaragvi, Namibiji, Zimbabveu i drugim zemljama Azije, Afrike i centralne Amerike. Kubanska masivna vojna intervencija sa 36.000 vojnika u Angoli 1975. godine (Stayanoff 2008), kao potom i u Etiopiji, samo su pretočeni u učešće kubanske vojske u invaziji na Ameriku. U tom smislu, scenario je fikciju gradio na čvrstim temeljima kubanskog učešća u širenju komunističke vladavine u Africi. Ti temelji pojačavaju persuzivnost fiktivnih sadržaja i uveravaju u stvarne namere imperijalne politike Sovjetskog Saveza, koja ima podlogu u ideološkoj osnovi nužnosti uspostavljanja „boljeg društva.” Takvo „bolje društvo” se uspostavlja logorima za prevaspitavanje i globalnom ocenom Amerike kao „bordela,” što je udarac u američke predstave o američkom načinu života koji uspešno deluje na rast uverenja da se radi o strašnom neprijatelju.

*Crvena zora* predstavlja potpuni raskid sa detantskim odnosom prema širenju komunizma, koji je svako oštrije suprotstavljane sovjetskoj ekspanziji, npr. u Nikaragvi, žigosao kao napad na demokratiju. Na taj način je jasno pokazano gde i čemu vodi politika realizovana u npr. Klarkovom amandmanu iz 1976. godine, koji zabranjuje dostavljanje pomoći pokretima koji se bore protiv kubanske okupacije Angole. Idejni sklop sadržan u filmu je nespojiv sa politikom popuštanja i zatvaranja očiju pred uspostavljanjem marksističko-lenjinističkih vlada u svetu. Sam režiser, Džon Milijus, ukazao je da film predstavlja upozorenje Amerikancima da ne spuštaju odbrambeni gard i na ozbiljnu opasnost od sovjetski podstaknutog upada kroz Centralnu Ameriku preko ilegalnih radnika i agenata (Shaw 270).

Zaoštravanje prema Sovjetskom Savezu nastupa dolaskom Ronalda Regana na čelo SAD 20. januara 1981. godine. Te godine izbijaju nemiri u Poljskoj i komunistička vlast biva pred detronizacijom. Oštra reakcija na uspon *Solidarnosti* u Poljskoj sledi tek 15. decembra 1981. godine vojnim udarom generala Jaruzelskog i hapšenjem Leha Valense i ostalih lidera *Solidarnosti*. U to vreme Leonid Brežnjev, neprikosnoveni komandant Sovjetskog Saveza, pokazuje znake bolesti i period do kraja njegove vladavine je obeležen borbom za nasleđe. Međutim, sledeća dva sovjetska lidera (Jurij Andropov i Konstantin Černjenko) su takođe bili bolesni i stoga se ceo period od skoro četiri godine može okarakterisati kao vreme u kome bolesnim društvom upravljaju bolesni lideri. Više faktora deluje u ovoj fazi hladnog rata, koju obeležavaju filmovi poput *Crvena zora* i tv serija *Amerika*<sup>147</sup> (*Amerika* 1987). Osim otvorenog nezadovoljstva, u Poljskoj i u drugim satelitskim državama nastupa period preispitivanja kako socijalizma tako i odnosa sa Sovjetskim Savezom. Od dolaska Gorbačova i uspostavljanja novog trojstva – perestrojka, glasnost i, napokon, 1988. godine tzv. Sinatrina doktrina, kojom se zemljama komunističkog režima prepušta da odlučuju o svojoj sudbini – započinje doba u kome se više ne postavlja pitanje hoće li opstati komunistička imperija već samo na koji način će se urušiti. Na vojnom planu SDI i energična intervencija u maloj Grenadi pokazuju spremnost da se reaguje na širenje sovjetske imperije<sup>148</sup>. Tehnološka prednost je kroz vojne projekte, bili oni realni ili ne, pretvorena u prednost vodeće svetske ekonomije nad inherentno nekompetitivnim sistemom planske privrede, pune zaposlenosti, neefikasne proizvodnje i ogromnog balasta vojnoindustrijskog sektora. Reganovo doba i otvaranje poslednje

147 TV serija *Amerika* planirana je i snimana 1986. godine, u vreme kada su se već nazirale promene u Sovjetskom Savezu. Iako je tematski bliska filmu *Crvena zora*, jer obrađuje život u Americi posle sovjetske okupacije, ova serija bi zahtevala posebnu analizu, naročito jer je „stigla prekasno“ i, bez obzira na to što ima završetak „otvoren“ za nastavak, nikada nije nastavljena.

148 Otpori novoj politici su se javljali od samog početka i, poput Klarkovog amandmana iz 1976. godine o zabrani pomoći protivnicima komunističke okupacije Angole, u Kongresu su usvojeni Bolandovi amandmani (1982–1984), kojima se zabranjuje pomoć Kontrasima, pokretu koji se borio protiv komunističkih Sandinista u Nikaragvi.

faze hladnog rata označava jačanje duha odbrane i ukazivanje na ugroženost, bez obzira na to što domine padaju negde daleko, u Africi ili Aziji. U toj funkciji je i film *Crvena zora*.

## Literatura

- Berend, Ivan (2001) *Centralna i Istočna Evropa 1944–1993. Iz periferije zaobilaznim putem nazad u periferiju*. Podgorica: CID.
- Borstin, Danijel Dž. (2005) *Amerikanci. Demokratsko iskustvo*. Beograd: Geopoetika.
- Duric, Mira (2003) *The Strategic Defence Initiative: US Policy and the Soviet Union*. Ashgate Publishing Company.
- Džonson, Pol (2003) *Istorija američkog naroda*. Beograd: Knjiga-komerc.
- Esposito, David M. (1991) „Abandon New York — Fall Back to Kansas City!” The Invasion Myth in American Culture. *Utopian Studies* 2 (1/2): 110–123.
- Geler, Mihail i Aleksandar Nekrić (2000) *Utopija na vlasti. Istorija Sovjetskog Saveza*. Podgorica: CID.
- George, Edward (2005) *The Cuban Intervention in Angola, 1965–1991: From Che Guevara to Cuito Cuanavale*. London-New York: Frank Cass.
- Gleijeses, Piero (2006) Moscow's Proxy? Cuba and Africa 1975–1988. *Cold War Studies* 8 (2): 3–51.
- Hobsbaum, Erik (2002) *Doba ekstrema. Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*. Beograd: Dereta.
- Kenedi, Pol (2003) *Uspomene i pad velikih sila. Ekonomska promena i ratovanje od 1500. do 2000. godine*. Podgorica: CID – Službeni list SCG.
- Raines, Edgar F. Jr. (2010) *The Rucksack War*. Washington D.C: Centre of Military History USA.
- Stayanoff, Russ (2008) Third World Experience in Counterinsurgency: Cuba's Operation Carlotta, 1975. *Small Wars Journal*, May 2008.
- Shaw, Tony (2007) *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shubin, Vladimir (2008) *The Hot „Cold War”. The USSR in Southern Africa*. London: Pluto Press.
- Strada, Michael and Harold Troper (1997) *Friend or Foe: Russians in American Film and Foreign Policy*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

- Taylor, Philip M. (1990) *Munitions of the Mind*. Manchester: Manchester University Press.
- Valenta, Jiri (1980) From Prague to Kabul: The Soviet Style of Invasion. *International Security* 5 (2): 114–141.
- Vestad, Od Arne (2008) *Globalni Hladni rat. Intervencije u Trećem svetu i oblikovanje našeg doba*. Beograd: Arhipelag.
- Zunes, Stephen (2003) The US Invasion of Grenada. *Foreign Policy in Focus*, October.

## BIBLIOGRAFSKI PODACI

- KOVAČEVIĆ, Ivan (2015) Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor. *Etnoantropološki problemi* 10(3):743–763.
- KOVAČEVIĆ, Ivan (2015) Fudbal i film: „Trener”. *Etnoantropološki problemi* 10(4): 945–963.
- KOVAČEVIĆ, Ivan (2017) Montevideo, Bog te video – ideološki švedski sto kao osnov blokastera. *Etnoantropološki problem* 12(4): 965–983.
- KOVAČEVIĆ, Ivan *Bekstvo u pobedu. Victory* (1981) – uzori i značenja, *Hrvatski filmski ljetopis* (u štampi).
- KOVAČEVIĆ, Ivan i STAJIĆ Mladen (2018) Fudbalizacija sećanja na Božićno primirje. *Antropologija*. 18(3): 9–22.
- KOVAČEVIĆ, Ivan Keče i dron. Modeli političke ekspresije na fudbalskim utakmicama albanske reprezentacije u Beogradu (1967. i 2014) *Etnoantropološki problemi* (u štampi).
- KOVAČEVIĆ, Ivan (2018) The Christmas Truce of 1914 in the film *Joyeux Noël* (2005). *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje* 47(1): 233–247.
- КОВАЧЕВИЋ, Иван и РИБИЋ, Владимир (2014) *Руси голазе, Руси голазе* (1966) – апологија детанта. *Etnoantropološki problemi* 9(2): 335–349.
- KOVAČEVIĆ, Ivan i RIBIĆ, Vladimir (2014) Crvena zora (1983) – finalna epizoda hladnog rata. *Etnoantropološki problemi*. 9(4): 871–883.



Ivan Kovačević  
FILM, FUDBAL I POLITIKA  
Antropološki oglеди

**Izdavači**

Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet  
Odeljenje za etnologiju i antropologiju  
Dosije studio, Beograd

**Za izdavače**

Ivan Kovačević  
Mirko Milićević

**Lektura**

A. Milićev

**Dizajn korica**

dr Vladimira Ilić i Ivan Filip Kovačević

**Priprema i štampa**

Dosije studio, Beograd

ISBN 978-86-6427-141-7 (FF)

ISBN 978-86-6047-335-8 (DS)

**Tiraž**

100 primeraka



CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

