

Nebojša Jovanović

Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme

65 - 66 / 2011

Sažetak: U tekstu se zagovara kritička intervencija protiv totalitarne paradigme kao jedne od dviju ključnih perspektiva u kojima se postjugoslavenskom kontekstu piše povijest socijalističke kinematografije Jugoslavije (druga je nacionalna perspektiva, koja film postulira kao segment etnonacionalne kulture). Svodeći povijest socijalističke Jugoslavije na povijest totalitarnog terora, totalitarna paradigma u jugoslavenskoj kinematografiji vidi instrument kojim je totalitarni režim manipulirao masama, kao i arenu u kojoj je režim demonstrirao apsolutnu moć kastrirajući nepoćudne filmske autore. Maligni efekti koje totalitarna paradigma ima po pisanje povijesti filma demonstriraju se na primjeru nastojanja kritičara da se film *Desant na Drvar* (1963) Fadila Hadžića predstavi kao prethodnicu "crvenog vala" u jugoslavenskom filmu, pri čemu se Hadžića atribuirao kao redatelja sa socrealističkim kvalitetama. U završnici teksta pleđira se za odbacivanje totalitarne paradigme, s upozorenjem da se njezine utvare totalitarnog pakla ne bi smjele zamijeniti jugonostalgičarskim utvarama socijalističke arkadije, budući su jugonostalgija i totalitarna paradigma komplementarne depolitizirajuće strategije koje sprečavaju da se jugoslavenski film sagleda u svjetlu antagonizama jugoslavenskog socijalizma.

Ključne riječi: Fadil Hadžić, nacionalni film, partizanski film, totalitarna paradigma, ideologija i povijest filma

Skandal – eto najsažetije oznake za status Fadila Hadžića u danas prevladavajućoj historijskoj interpretaciji prošlosti hrvatskog filma, kojom je eliminiran iz panteona hrvatskih filmskih besmrtnika. Sam je Hadžić svoju marginalizaciju vidio kao posljedicu klanovske dinamike zagrebačke filmskokritičarske scene: "Hadžić je bio gnjevan na [Ivu] Škrabala i njegove prijatelje Antu Babaju i Zvonimira Berkovića. I to s pravom. Babaja je (...) s gnušanjem odbacio ideju da se njegov film *Mirisi, zlato i tamjan* nađe u istoj rečenici s Hadžićevim *Lovom na jelene*, pričajući novinarima Berkovićev vic o Hadžićevom tobožnjem dodvoravanjem maspokovcima" (Šoša, 2011). Pa ipak, Hadžićev navodni gnjev ne bi nas smio zavarati. Iako "skandal Hadžić" nedvojbeno razotkriva homosocijalnu ekonomiju "panoptikuma" i "romansiranih biografija" hrvatskog filma, ovdje ne bismo trebali ostati na truizmu da je svaka

kulturna scena sapeta mrežom intriga i osvjetljena krijesovima taštine. Iskoristimo "skandal Hadžić" za dodatni korak: za pitanje kako je takvo radikalno retuširanje prošlosti ovdje i sada uopće moguće prodati kao historiju filma. Otud će "skandal Hadžić" u ovom tekstu biti prizma kojom ću usmjeriti svjetlo na ideološku matricu koja nameće dominantni tip pisanja historije o jugoslavenskom filmu u današnjoj "jugosferi".

Historije nacionalnih kinematografija u postjugoslavenskom kontekstu

Škrabalova historija "filmskog medija u Hrvata" (1998: 14, kurziv u originalu) paradigmatična je za proces koji su filmske teoretičarke Dina Iordanova i Nataša Đurovićova opisale kao "proliferaciju novih filmsko-historiografskih entiteta koji bi trebali odgovarati državnim granicama koje se neprestano crtaju iznova", s ciljem uspostave novog, prvenstveno srpskog (hrvatskog, bosanskog itd.) kanona, kao i skupa distinktnih 'nacionalnih' estetskih kriterija" (Iordanova, 2005: 235). Tri godine nakon njih, Bogdan Tirnanić krstio je to historiografsko komadanje jugoslavenske kinematografije pojmom "filmsko razgraničenje"; tvrdeći da bi to razgraničenje trebalo izvesti po neakvim pouzdanim kriterijima, Tirnanić je svejedno odrezao da će se osobno držati samo jednog, i to nepouzdanog: "sve što mi se čini da pripada filmskoj istoriji moje nove (koje?) zemlje, biće u tu istoriju uključeno" (2008: 9). Tirnanićevo "sve što mi se čini" sažima svu proizvoljnost i ciničnost koje odlikuju trpanje povijesti jugoslavenske filmske kulture u Prokrustove postelje nacionalno razgraničenih historijskih čitanki.

A ono što se "čini" našim filmskim kritičarima i historičarima daje se svesti na dvije premise: nacionalni imperativ i totalitarnu paradigmu. Nacionalni imperativ postulira da film hvata i posreduje stanovitu etničku supstanciju. Kako je to sročio nekoć jugoslavenski filmski kritičar Ranko Munić u terminalnom, serbstvujušćem stadiju svoje karijere: "centralno pitanje kojim se bavimo [glasi]: šta

čini ono nešto specifično i karakteristično za duh i biće srpskog filma" (1999: 9). Odgovor je krajnje prost: *differentia specifica* nacionalnog filma jest sama etnička Stvar – supstancija srpskog filma jest "srpstvo", hrvatskog "hrvatstvo" itd. Macluhanovski kazano, nacionalno definiran film – škrabalovski: filmski medij u Hrvata, u Srba itd. – jest medij koji je istodobno i poruka o neprikosnovenosti etnonacionalne Stvari. Otud je u postjugoslavenskom kontekstu historija nacionalnog filma samo segment šire historije etničke zajednice, a historičari filma pretorijanci etničke Stvari.¹

Totalitarna paradigma, pak, svodi povijest socijalističke Jugoslavije na historiju totalitarnog terora i manipulacije narodnim masama koje se nisu mogle istinski identificirati sa socijalističkim idejama i vrijednostima kao antidemokratskim i imanentno barbarskim. Kako je totalitarna paradigma izvorno patentirana kroz opise Sovjetskog Saveza pod Staljinovom vlašću, evo jedne njezine kritičke skice u tom historijskom kontekstu:

Sovjetski sistem pod Staljinom sastojao se od nepluralističke, hijerarhijske diktature u kojoj je zapovjedni autoritet postojao jedino na vrhu piramide političke moći. Ideologija i nasilje bili su monopoli vladajuće elite, koja je svoje zapovijedi prosljeđivala posredstvom pseudo-vojnog zapovjednog lanca (...) Na vrhu vladajuće elite stajao je autokratski Staljin čija je osobna kontrola bila skoro neograničena u svim oblastima života i kulture, od umjetnosti do zoologije. Glavna artikulacija i implementacija politike uključivala je ostvarenje Staljinovih zamisli, mušica i planova, koji su naizmjenično navirali iz njegovog psihološkog stanja. Po definiciji, autonomne sfere društvene i političke aktivnosti u sovjetskom društvu uopće nisu postojale, iako su neki sofisticiraniji zagovornici totalitarizma (...) dopuštali postojanje utjecaja birokratskih interesnih skupina, poput partijskih i državnih aparata, oružanih snaga ili NKVD (...) koji su periodično intervenirali u politiku kako bi promicali i branili vlastite institucionalne interese. Kako god, sovjetski puk i partijsko članstvo bili su izvan političkog procesa, objekti kojima se upravljalo ili manipuliralo

odozgo, ali nikad samosvojni historijski akteri.

(Getty i Manning, 1993: 1–2)

Tom opisu možemo dodati i strategije ocimjivanja sovjetskog socijalizma koje je analizirao antropolog Alexei Yurchak. U pregnantnoj analizi manihejskog karaktera totalitarnog narativa, Yurchak nije odbacio samo tezu da je "socijalizam bio 'loš' i 'nemoralan' ili da su ga Sovjeti tako doživljavali prije perestrojke" (2006: 5), nego i cijeli skup dihotomija korištenih za opisivanje socijalističke stvarnosti: represija nasuprot otporu, nesloboda nasuprot slobodi, kolektivno nasuprot individualnom itd. Elementarni nacrt jugotitoističke inačice totalitarne paradigme lako je derivirati iz one staljinističke: dostatno je pridjev "sovjetski" zamijeniti s "jugoslavenski", Staljinovo ime Titovim, i sve dosoliti odgovarajućim dihotomijama.

Nacionalni imperativ i totalitarna paradigma u postjugoslavenskom kontekstu tvore svojevrsnu narativnu Möbiusovu vrpcu, u kojoj totalitarna jugosocijalistička himera nužno funkcionira kao prepreka nacionalnoj suverenosti. Otud se u postjugoslavenskim historijama filma jugoslavenska kinematografija po pravilu istodobno ukazuje: **(a)** kao tamnica nacionalnih kinematografija koje će na svoje doći tek raspadom Jugoslavije, **(b)** kao instrument kojim je totalitarni režim manipulirao masama, i **(c)** kao arena u kojoj je režim demonstrirao apsolutnu moć kastrirajući nepoćudne autore. Škrabalova dihotomija Lenjin *versus* Ivan Pavao II. (1998: 7–8), Tirnanićeva tvrdnja da jugoslavensko "društvo koje se represijama branilo od svojih najboljih filmova beše osuđeno da prođe onako kako su ti filmovi predviđali" (2008: 198), optužbe o pogubnom utjecaju jugosocijalizma na srpski film, koje potpisuju Nebojša Pajkić (2009) i nova generacija srbijanskih kritičara okupljenih oko projekta "Novi kadrovi" (Ognjanović i Velisavljević, 2008), konfabulacije o ulozi socijalističkog realizma u konstrukciji jugoslavenskog "totalitarnog tijela" (Musabegović, 2008) – urnebesne su i besprizorne ilustracije postjugoslavenskog filmsko-historiografskog konteksta, u kojem knjige o historijama nacionalnih kinematografija prije i poslije svega funkcioniraju kao *livres noires* jugoslavenske kinematografije.

¹ I njezini dični sinovi, dakako. Bilješka o piscu *101 godine filma u Hrvatskoj 1896.-1997.* započinje ovako: "Ivo Škrabalo rođen je (...) od majke bunjevačke Hrvatice i oca, rodom s Pelješa" (Škrabalo, 1998: 608). Takva legitimacija autora jedne historijske studije strukturalno je nemoguća u sredinama u kojima historija filma ne pretpostavlja maha-

nje rodovnicom, nego se uzima za autentičnu akademsku i znanstvenu disciplinu. S druge strane, tamo gdje su takve legitimacije primjerene, primjereno je i upitati: kako će takvi historičari gledati na osobe koje se ne mogu hvastati takvim rasnim pedigreeom? Sasvim slučajno, nije li i sam Hadžić etnički "mješanac"?

Svesti "skandal Hadžić" na rezultat nekolegijalnog jala, značilo bi, dakle, previdjeti mehanizme koji proizvode i normaliziraju takve krivotvorine. Hadžić je u Škrabalo-ovom prikazu prošlosti hrvatskog filma zakinut jer sam Škrabalo implicitno definira "medij filma u Hrvata" na takav način da Hadžić u njemu strukturalno mora biti zakinut, to jest da u njemu ne može prijeći statusnu granicu između nacionalnog autora i onoga tko to ne može biti. Evo najjednostavnijeg primjera za to. Historičari koji žele dokazati da određena nacionalna kinematografija posreduje autentične nacionalne vrijednosti, često podcrtavaju veze filma s nacionalnom književnošću kao privilegiranim segmentom nacionalne kulture, najsublimnijom apoteozom materinskog jezika. Tako, na primjer, Škrabalo ne propušta istaknuti da "cijeli opus Ante Babaje daje povoda za razmišljanje i o složenim odnosima i vezama hrvatskog filma i književnosti", jer se u tom opusu "mogu naći doprinosi niza vrhunskih pera koja tvore malu antologiju poratne hrvatske književnosti (Drago Gervais, Vjekoslav Kaleb, Jure Kaštelan, Vesna Parun, Vladan Desnica, Vlado Gotovac, Tomislav Ladan, Slavko Kolar, Slobodan Novak)" (1998: 340). S druge strane, Hadžić – ironično, baš on koji je inzistirao da je film naprosto snimljena književnost! – ne samo da nije posezao za nacionalnim književnim kanonom, nego je zbog svoje novinarske karijere bio hendikepiran u očima kritičara koji razmišljaju o složenim sponama hrvatskog filma i književnosti. Kada se za njegove filmove kaže da su "feljtonistički", to konotira da je Hadžić i kao filmski stvaralac predodređen novinarskim pozivom, to jest, da se u skladu sa svojom primarnom vokacijom fokusirao na prolazno, površno i profano. Babaji se ništa slično ne bi se moglo vezati: daleko od svake feljtonističke trivijalnosti i pjene dana, on stoji na ramenima književnih divova koji ne samo da raspredaju autentično duboka i suštinska pitanja, nego utjelovljuju i jezičku pupčanu vrpču koja Babaju veže za samu placentu "hrvatstva", to jest hrvatske kulture.

Ipak, glavninu ovog teksta činit će analiza načina na koji totalitarna paradigma utječe na percepciju Hadžićeva rada ovdje i sada. Pritom ću se fokusirati na tekst "Igrani filmovi Fadila Hadžića" Jurice Pavičića (2003), najambicioznije i najopsežnije štivo o Hadžiću dosad sročeno (ba-

rem koliko je meni poznato). Kao autor teksta i urednik temata *Hrvatskog filmskog ljetopisa* o Hadžiću, gdje je tekst objavljen, Pavičić se legitimirao kao prominentan poznavatelj Hadžićeva rada. Ovdje ću problematizirati taj status pretresajući one Pavičićeve stavove o Hadžiću koji su egzemplarni efekti totalitarne paradigme u pisanju filmske historije. U tu svrhu fokusirat ću se na Pavičićevo pisanje o *Desantu na Drvar* (1963), partizanskom filmu koji u ionako marginaliziranom Hadžićevom opusu stoji kao djelo koje, iz perspektive hrvatskog filma, može biti dodatno marginalizirano s obzirom da nije nastalo u hrvatskoj produkciji (film je producirala beogradska filmska kuća Avala film).²

Mitovi i legende o "superpartizanskom žanru"

Neka mi bude dozvoljeno približiti se Pavičićevim tezama o *Desantu na Drvar* primjedbom da njegova analiza škripi već na razini faktografije i pojmovnog aparata. Na primjer, Pavičić opetovano tvrdi da glavnu protagonistkinju *Desanta na Drvar*, partizanku Lepu, glumi Milena Dravić, premda je igra Marija Lojk. Iako je operacijom *Rösselsprung* zapovijedao Lothar Rendulic, Pavičić ga zove Rendulich, možda slijedom Hadžićevog intervjua koji citira, a u kojem je taj *Generaloberst* tko zna čijom omaškom ili neznanjem prekršten u Maxa Rendulicha (zbrku je vjerojatno prouzročilo to što Rendulica igra Maks Furijan). O nepodnošljivoj lakoći Pavičićeva nemara svjedoče i konfabulacije o sadržaju filma: "unutar rutinskog i nipošto tjeskobnog prizora u sanitetu otkrivamo da je bolesno dijete koje sudjeluje u prizoru ostalo bez obje ruke. Sličnu dramaturšku funkciju imaju i prizori s ludim tifusarom" (2003: 13). No, kako Pavičić zna da je dijete u sanitetu bolesno? To što je ostao bez ruku, dječaka čini ranjenikom, ne i bolesnikom. Drugo, kada spominje "ludog tifusara", čini se da Pavičić ima na umu lik borca kojeg progone halucinantna sjećanja na pakao Sutjeske i užasava zvuk aviona. Liječnik za nesretnika kaže da ima "živčani napad" koji se liječi "onim čega ovdje najmanje ima – mirom".

Dakle, imate li, rječnikom suvremene psihodijagnostike, simptome PTSP-a, tada ste po Pavičiću naprosto ljudi. No, ako tu pavičićevsku zbrku sa psihičkim problemima i mogu dokučiti, svejedno ne mogu shvatiti na osnovu

² Podčinjavanje historije filma imperativu etničke Stvari objašnjava zašto Fadil Hadžić, ni pored suradnje s Avala filmom, ne može biti prepoznat kao akter povijesti srpskog filma. Čini se da je Hadžić u Srbiji bio simbolički mrtav i prije svoje biološke smrti: koliko mi je

poznato, srbijanski javni televizijski servis nije obilježio Hadžićevu smrt projekcijom nekog njegovog filma (bosanskohercegovački javni servisi BHT1 i FTV prikazali su Sarajevski atentat i Konjuh planinom, a HTV Novinara).



slika 1 (Desant na Drvar)

čega Pavičić svome luđaku dijagnosticira i – tifus?! Možda ga je pobrkao s "ludim Boškom", arhetipskim tifusarom jugofilma kojeg je Fabijan Šovagović glumio u *Bitki na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića? Slično, za lik partizana Milana (Ljubiša Samardžić) Pavičić tvrdi da je sve vrijeme sklon udvaranju, iako Milan u cijelom filmu ima samo jednu repliku koja bi se uvjetno mogla označiti kao pokušaj udvaranja. Kod Pavičića se i "dimenzionira (sic!) trijumfalizam pobjede", a prizor "kad Nijemci bešćutno opkoljavaju samu Milenu Dravić [je] alegorija nadmoći njemačke vojne sile" (13). Da je napisao da je Lepa u tom prizoru alegorija, recimo, napadnute zemlje ili slobode, Pavičić bi pokazao da zna što je to alegorija; gomila naoružanih vojnika koji opkoljavaju nenaoružanu osobu *nisu* alegorija vojne nadmoći, nego naprosto njezina ilustracija.

No sve te i slične neistine, nepreciznosti i proizvoljnosti teško da bi zavređivale osvrt da ih ne goni Pavičićeva ambicija da kroz analizu *Desanta na Drvar* obznani važne stvari o jugoslavenskom filmskom žanru koji zove "superpartizanskim spektaklom" i "partizanskim super-spektaklom", a pod kojim podrazumijeva "visoko propagandističke i populističke Titove ratne spektakle iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih" (13). Pavičić daje i nešto poput žanrovskog kanona: *Bitka na Neretvi*, *Sutjeska* (1973) Stipe Delića, *Užička republika* (1974) Žike Mitrovića, *Valter brani Sarajevo* (1972) Hajrudina Krvavca, *Bombaši* (1973) i *Crveni udar* (1974) Predraga Golubovića, a tu su i neimenovani, u ostatku teksta neprecizirani "drugi" (bilj. 51, 37). Snimljen u prvoj polovici 1960-ih, *Desant na Drvar* je,

prema Pavičiću, autentična prethodnica toga žanra:

"Desant na Drvar" sadrži u čistom i očiglednom obliku gotovo sve karakteristike koje će poslije biti karakteristične za spektakle "crvenog vala". U kolikoj je mjeri Hadžićev film bio formativan za takvu estetiku? Je li je odlučno oblikovao, ili je samo bio jedan u niski sličnih? Na to pitanje ne može se odgovoriti bez šire i produbljenije studije o partizanskom žanru. (...) Dotle valja konstatirati da je "Desant na Drvar" bio jedan od ranih (da li i konstitutivnih) filmova koji iskazuju obilježja superpartizanskog spektakla, što mu daje stanovit filmsko-historiografski značaj. (14)

Pojam "crveni val" Pavičić dodatno pojašnjava u jednoj fusnoti: "Takvi filmovi su često su nazivani 'crveni val', čime se podrugljivo aludiralo na uglavnom prihvaćenu tezu kako su tim filmovima komunisti pokušali kod publike komercijalno parirati, ali i ekonomski zagušiti u to vrijeme već neugodni 'crni val'" (bilj. 51, str. 37). No, referenca na "crveni val" upućuje na problematičnost Pavičićeve magistralne teze o superpartizanskom žanru. Prvo, manje važno, tvrdnja da je "crveni val" nastao kao nekakva komercijalno-ekonomska reakcija na "crni val", najblaže rečeno, potpuno je promašena (ili je opet u pitanju kakva pojmovna zavrzlama koju, priznajem, ne mogu dokučiti; u svakom slučaju, ekonomskom aspektu "crvenog vala" vratit ću se u nastavku teksta). Daleko je važniji metodološko-genološki problem: skupinu filmova

slika 2 (*Desant na Drvar*)

koja je svojedobno bila označena jednom kolokvijalnom, posrpdnom etiketom, Pavičić reartikulira kao žanr, prišivajući joj superspektakularnu etiketu. Kako takvo krštenje mora pratiti analiza koja bi potvrdila da superpartizanski spektakli uistinu dijele dovoljno odlika koje bi mogle biti proglašene za žanrovske karakteristike, Pavičić u nastavku pobraja sedam odlika filmova "crvenog vala". No, način na koji te odlike definira i ilustrira, potpuno razotkriva njegovu metodološku dubioznost. Umjesto da ih izvede iz filmova koje je prethodno naveo kao primjere žanra, Pavičić žanrovske odlike prvenstveno ilustrira *Desantom na Drvar*, dakle filmom nastalim u vrijeme kad takvi filmovi "još nisu normativni" (13). Suspektnost Pavičićevog postupka i njegovih rezultata podcrtat ću testiranjem njegovih odlika navodnog žanra kako na *Desantu na Drvar*, tako i na partizanskim superspektaklima. Zbog ekonomije teksta, fokusirat ću se samo na one ključne odlike koje su po Pavičiću nedvojbeno ideološki uvjetovane, te čine žanr superpartizanskog spektakla režimskim instrumentom za populističku reafirmaciju ideoloških mitova titoizma.

Prva od tih karakteristika tiče se povijesne autentičnosti i relevantnosti prikazanog događaja. Partizanski superspektakli prikazuju povijesno autentične i "udžbenički prijelomne" događaje iz partizanske borbe, u skladu sa "službenom režimskom interpretacijom" (13). Po svom značaju ti događaji nisu periferni, lokalni; nisu ni fiktivni. *Desant na Drvar* nedvojbeno je takav događaj, no bacimo li pogled na Pavičićev kanon superpartizanskog spektakla, vidjet ćemo da ovaj primarni uvjet ispunjavaju *Bitka na Ne-*

retvi, *Sutjeska* i *Užička republika*, ali ne i filmovi Golubovića i Krvavca. Na Pavičićevu primjedbu da su se jugoslavenski filmovi o Drugom svjetskom ratu držali službene interpretacije povijesti, može se reagirati jedino sa: "da, i što s tim?" U kojim se kinematografijama tog vremena spektakularne evokacije "udžbenički prijelomnih događaja" iz Drugog svjetskog rata (i ne samo njega uostalom) nisu držale zvaničnih interpretacija povijesti? No, ono što nikad ne bi smjela ispostaviti kao račun filmskim Jupiterima u zapadnim demokracijama – koje također imaju zvanične interpretacije vlastite prošlosti – totalitarna će paradigma nabiti na nos socijalističkim volovima.

Naredne dvije odlike tiču se politike reprezentacije historijskih likova. Kako su po Pavičiću superpartizanski spektakli bili "Titovi ratni filmovi", tu politiku reprezentacije diktirao je upravo kult Titove ličnosti kao glavni ideološki supstrat žanra. U partizanskim superspektaklima, ne dvoji Pavičić, "nikad [nema] autentičnih figura partizanske borbe. To pravilo vjerojatno je generiralo iz potrebe da se kultu Titove ličnosti ne konkuriira nijednim kultom druge osobe iz partizanskih redova" (13). Samo naizgled paradoksalno, iz istog razloga Tito nije fizički prisutan u tim filmovima. Naime, Pavičić tvrdi da je upravo odsustvo Titovog lika "vrhunska afirmacija" kulta Maršala: "Tito je takvim statusom *deus absconditus* u žanru dobivao mističan, gotovo nadnaravan status osobe koja je odsutna, a zbivanja se odvijaju vođena njegovom dalekovidnom i moćnom rukom" (13). Tito se pojavljuje u *Sutjeski* i *Užičkoj republici*, no to su za Pavičića samo iznimke koje potvrđuju pravilo.

slika 3 (*Desant na Drvar*)

Prije nego osporim te tvrdnje, neka mi bude dozvoljeno primijetiti da one prilično podsjećaju na neizbježnog Škrabala i njegove sudove o *Bitki na Neretvi*. Pavičićev *deus absconditus* mi izgleda kao neprijavljena parafraza Škrabalove tvrdnje da Tito kod Bulajića "djeluje kao nevidljivi, ali sveprisutni Svevišnji" (1998: 362), a Škrabalo primjećuje i da glavni likovi u filmu ne nose autentična imena iz povijesti, što bi se dalo iščitati kao brisanje autentičnih figura partizanske borbe (izuzev, naravno, Tita). Na Pavičićevu nesreću, sve to zbilja vrijedi za *Bitku na Neretvi*, ali nikako i za *Sutjesku* ili *Desant na Drvar*, odnosno ne smije se generalizirati kao konvencija cijelog žanra.

Demonstrirajmo to odmah. Sasvim suprotno od onoga što Pavičić piše, Hadžićev film vrlo dosljedno prikazuje nekoliko povijesno autentičnih likova. To što za te likove Pavičić ne zna (ili se pretvara da ne zna), nije problem Hadžićeva filma. Djevojka koja je za Pavičića anonimna "hrabra civilka" koja skine ponjavu s partizanske tankete, šesnaestogodišnja je skojevka Milka Bosnić. Također, skojevci koji ginu u sceni sastanka s "jednom jedinom tačkom dnevnog reda" –Pavičić spominje i tu scenu – prikazuju autentične članove Okružnog komiteta SKOJ-a za Drvar: Raziju Omanović, Zoru Zeljković, Ljubu Bosnića, Duška Bajića, Duška Bursaća i Savicu Solomuna – njihova imena proziva se u samom filmu u trenutku njihove smrti. Kako je skojevska šestorka odlikovana (kolektivno) Ordenom narodnog heroja 1966. godine, a Milka Bosnić osam godina kasnije, moglo bi se ustvrditi da je i Hadžićev film pridonio ozvaničenju njihovog herojskog statusa.

Poanta o Titovoj odsutnosti kao vrhunskoj potvrdi njegovog kulta dodatno cementira isključenje partizanskog pulpa iz korpusa superpartizanskog spektakla. U najkraćem, teza o Titu kao odsutnom Bogu efektivno svodi taj žanr na filmove u kojima *mora postojati mogućnost* da se Titov lik pojavi, ali se zbog konvencije žanra ne pojavljuje. Dakle, imamo posla s ekranizacijom onih događaja koje upravo prisustvo Tita i Vrhovnog štaba čini "prijelomnima", "udžbeničkima" itd. No, to automatski čini da Pavičićeva knjiga superpartizanskog spektakla spadne na tri slova: *Bitku na Neretvi*, *Sutjesku* i *Užičku republiku*. A pogled na ta tri filma pokazuje sasvim suprotno od onoga što Pavičić tvrdi o pojavljivanju Tita na filmu: ako Tita ima u *Sutjeski* i *Užičkoj republici*, a nema ga u *Bitki na Neretvi*, tada je iznimka upravo Bulajićev film, nikako obrnuto! Pavičićeva metodološka zavrzlama sad je očigledna: *Sutjeska* i *Užička republika* mogle su biti iznimke samo u skupini filmova koja je uključivala i partizanski pulp, ali njega je odbacio sam Pavičić želeći prikazati žanr superpartizanskog spektakla što više ideološki nabijenim.

Kako (ne) vidjeti Tita u Drvaru

No, usprkos tim činjenicama (ili možda upravo zbog njih), Pavičić svoju tezu o odsutnosti Tita kao vrhunskoj afirmaciji titoističkog kulta, odlučuje ilustrirati i *Desantom na Drvar* kao filmom u kome se Tito "samo spominje, o njemu likovi govore, u jednom trenutku vidi se njegov subjektivni kadar kroz dvogled. Međutim on se osobno ne vidi" (13). Ali, svatko tko je gledao *Desant na Drvar* može

potvrditi ne samo to da se Tito u filmu itekako vidi, nego i to da je Hadžić inventivno primijenio nekoliko strategija njegove vizualne reprezentacije.

Krenimo od one središnje, koja kao da se temelji na kakvom vicu Groucha Marxa: da bi prikazao Tita u Drvaru svibnja 1944. godine, Hadžić je naprosto upotrijebio arhivski materijal koji prikazuje – Tita u Drvaru svibnja 1944. godine! Riječ je o snimcima koje je načinio Max Slade, prvi saveznički snimatelj koji je došao na slobodni teritorij i koji je svibnja 1944. posjetio Drvar u sastavu britanskog vojnog izaslanstva (u kojem je bio i sin britanskog premijera, Randolph Churchill, za kojeg se raspituju njemački vojnici u filmu). Sladeovi snimci koji prikazuju Tita s britanskim oficirima ispred špilje u kojoj je bio smješten Vrhovni štab, prikazivani su te godine u sastavu filmskog žurnala kuće Fox, pod naslovom *First Movies of Gen. Tito* (Kosanović, 2005: 66). Hadžić je jednostavno i efektno kombinirao arhivski i režirani materijal: dvojica partizanskih zapovjednika u dolini ispod špilje u jednom trenutku podižu svoje dvoglede prema njoj, a u narednom kadru Sladeovi snimci "glume" ono što zapovjednici vide kroz svoje dvoglede. (usp. slike 1–3)

Hadžić koristi još dvije vizualne strategije za isticanje Titova prisustva. Jedna je prezasićenje filma Titovim fotografijama. Prije svega, u pitanju je ikonički portret Josipa Broza koji se u filmu prvo vidi na njemačkoj tjeratici, potom na fotografijama iz Titovog dosjea u njemačkoj obavještajnoj službi, da bi konačno bio umnožen u slike koje su podijeljene njemačkim vojnicima koji sudjeluju u desantu, kako bi znali prepoznati Tita ako ga vide u Drvaru; u kaosu bitke fotografije počinju cirkulirati gradićem, dospijevajući do partizana i civila. (usp. slike 4–6) Tu su i ostali Titovi portreti poput onih u partizanskom stožeru ili prostoriji SKOJ-a; na jedan od tih portreta puca njemački vojnik dok od mještana traži da mu odaju Titovu lokaciju.

Konačno, tu je još jedna, krajnje jednostavna strategija vizualne reprezentacije: Tita vidimo kao jednu od figura u koloni koja odmiče prema vrhu brda iznad pećine

– kolonu sačinjavaju članovi Vrhovnog štaba, i kako grabe u dubinu kadra ne vidimo im lica (pored jedne osobe u koloni ide pas – Titov "udžbenički" vučjak?). Sve tri Hadžićeve strategije reprezentacije – arhivski snimci, ekscesivna upotreba fotografija, statista bez lica – mogle bi se otpisati kao najobičniji trikovi kojima Hadžić "krpa" odsustvo glumca koji bi igrao Tita. No taj bi prigovor promašio poantu: sve ove strategije reprezentacije pokazuju da je Hadžić razmišljao o raznim mogućnostima reprezentacije u okviru filmskog medija, i to daleko sofisticiranije, maštovitije i ekonomičnije nego što bi Pavičić mogao i pretpostaviti.³

No, ono što je istinski zanimljivo je to da Hadžić sve tri strategije koristi i za reprezentaciju – Adolfa Hitlera. *Führera* također vidimo na arhivskom materijalu, fotografijama-portretima, a u igranom dijelu prologa (u kojem Hitler zapovijeda Rendulicu da se konačno obračuna s Titom), utjelovljuje ga statist: vidimo mu ruke, u jednom trenutku vidimo cijelu njegovu figuru s leđa, njegova sjenka pada na zemljovid na zidu, ali mu nikad ne vidimo lice. Jedina značajna razlika u reprezentaciji Tita i Hitlera jest ta da Hitlera i čujemo (na arhivskom snimku i u insceniranom prologu). Dakle, u opreci izdiferenciranoj vizualnoj prezentnosti, Tito nema glas. Prepuštam Pavičiću da odvaži koliko je to što je Tito kod Hadžića nijem(ac) išlo u prilog kultu Titove ličnosti ili protiv njega, no rekao bih da je binarnost "subverzija *versus* afirmacija" (u odnosu na kult Tita) – kao jedna od onih jurčakovskih dihotomija kroz koje se konceptualizira "binarni socijalizam" – odveć siromašna i kruta da bi mogla interpretativno obuhvatiti efekte Hadžićevih osebnih reprezentacijskih strategija.

Posljednja odlika superpartizanskog spektakla koju ću razmotriti je "tipičan finale *deus ex machina* u kojem se partizani iz bezizgledne situacije spašavaju naglim i odlučnim protunapadom, nakon kojega slijedi smirenje vizualizirano kolonom koja mirno kroči ususret idućim borbama" (14). Ideološki razlozi konvencionalnog finala su neupitni: "Činjenica je da su lavovski dio rata partizanski vrhovni štab i jezgra pokreta proveli u stalnom kre-

3 Mogla bi se braniti teza da *Užička republika* pokazuje da Mitroviću ne samo da nije promaklo Hadžićevo poigravanje s registrima reprezentacije Tita, nego ga je i dijalektički reelaborirao. Iako Tita u filmu glumi Marko Todorović, njegov lik se pojavljuje u lažnim arhivskim snimcima koji povremeno presijecaju glavnu filmsku naraciju (oni iz strukture filma strše i po svojim formalnim odlikama: crno-bijeli su i bez zvuka – po pravilu ih prati *voice over* koji funkcionira kao glas naratora u filmskim žurnalima, iako to zapravo nije); na samom kraju filma on iz tog pseu-

doarhivskog registra prelazi u registar ostatka filma (u svijet ispunjen bojom i zvukom). Ta promjena registara korespondira sa dolaskom Tita među obične ljude i borce, njegovim ulaskom u partizansku kolonu/narodni zbjeg. Moglo bi se reći da je upravo taj prijelaz Titovog lika iz jednog u drugi registar reprezentacije, pravi sadržaj filma, s onu stranu priče o otporu u užičkom kraju: iako se dešava na planu forme, on kreira trenutak u kojem Tito od partijskog lidera zbiljski postaje narodni vođa.

tanju i bijegu, nastojeći što dulje zadržati nestalne krpe slobodnog teritorija. Naravno da takav kontinuirani defanzivni proces nije podatan za epsku dramaturgiju koja iziskuje sretan i zaokružen svršetak" (14). Ovdje me ne zanima prekomjerno pojednostavljena Pavičićeva vizija partizanskog otpora, nego njegove teze o filmskoj reprezentaciji trijumfalnih pobjeda u zadnji tren i optimizma partizanskih kolona. Testiramo li tu tvrdnju na tri filma koji prikazuju Vrhovni štab u njegovoj bježaniji, vidjet ćemo da se ona drži jedino u slučaju *Sutjeske*. U *Bitki na Neretvi* posljednja borba jeste spektakularna, ali nije *deus ex machina*, dok prikaz kolone nakon te borbe daleko od spokojnog. Umjesto licitarskog optimizma promatramo novi niz gubitaka i patnji: Martin (Sergej Bondarčuk) mora uništiti svoje topove, bolničarka Nada (Milena Dravić) izdiše u agoniji, Stipe (Boris Dvornik) u napadu bijesa puca u zarobljene četnike nakon čega biva kažnjen skidanjem epoleta i otjeran prijetnjom da će završiti na vojnom sudu... Što tek reći za Mitrovićevu sumornu epopeju koja već prvim kadrovima prikazuje opustjelo Užice nakon pada partizanske uprave? Ne želi Pavičić valjda reći da je poraz partizana na Kadinjači u završnici filma *deus ex machina*? Koliko završni kadrovi, u kojima u zbjehu vidimo Tita (Marko Todorović) i samo dvoje preživjelih partizanskih protagonista filma, Jelenu i Mišu (Neda Arnerić, Branko Milićević), uistinu čine sretan i zaokružen svršetak? Glazba Zorana Hristića na odjavnoj špici, kao uostalom skoro cijela partitura, funkcionira kao apokaliptični krešendo groze, priličniji kakvom okultnom filmu strave nego propagandi koja poraz želi pretvoriti u trijumf. Konačno, kako *deus ex machina* funkcionira u slučaju *Desanta na Drvar*?

Takvu mehaničku, linearnu i nesofisticiranu dramaturgiju ima i "Desant na Drvar". Ona je ovdje donekle i razumljiva utoliko što se zasniva na povijesnim okolnostima, odnosno odlučnom kontranapadu ličke brigade tijekom poslijepodneva na dan desanta. U Hadžićevu filmu, međutim, takva (makar historiografski uvjetovana) dramaturgija ostavlja dojam mehaničke naklemljenosti: nakon što su Nijemci praktički razbili sve džepove otpora i dosjetili se da bi Tito mogao biti u

špilji, iznebuha će nahrupiti partizanski juriš i otpuhati ih u spektakularnom, ali nerazrađenom finalu. (14)

I dok Pavičić neke režisere optužuje da svoje partizanske spektakle završavaju fantastičnim ulijetanjem partizanske "konjice", Hadžić je izgleda kriv što je prikazao sličan povijesno autentičan događaj. Dosjetka da je zbilja ponekad fantastičnija od fantastike ovdje bi se dala parafrazirati u "zbilja je nekad ideološkija od ideologije". Dakako, u povijesnoj zbilji desanta na Drvar – i u njegovoj filmskoj rekonstrukciji – nije bilo nikakvog *deus ex machina*. Lička "konjica" nije u Drvar banula "iznebuha" kao da se slučajno zatekla u blizini, nego zato jer joj je bilo zapovjeđeno da tamo djeluje. U filmu je to prikazano onako kako se zbilo u stvarnosti, makar to i ne izgleda posebno dramatično ili dramaturški efektno: napadnuta komanda u Drvaru naprosto je telefonirala Ličanima i pozvala ih u pomoć. A kad netko u trećem činu uradi ono što ste od njega tražili u drugom činu, tada je to sve samo ne *deus ex machina*. (Slučajno ili ne, niti u *Konjuh planinom* – Hadžićevom filmu o kojem Pavičić odbija pisati⁴ – nema ničeg nalik trijumfalnoj *deus ex machina* borbi, niti mirnoj i optimističnoj koloni: najveći dio filma se i sastoji od niz gubitaka i poraza, dok je u završnoj sceni kolona i doslovno zaustavljena, ukočena, okupljena oko zapovjednika netom preminulog u agoniji. U pitanju je ekranizacija prizora iz partizanske pjesme istog naslova: "Mrtvoga drugara, husinskog rudara, sahranjuje četa partizana...").

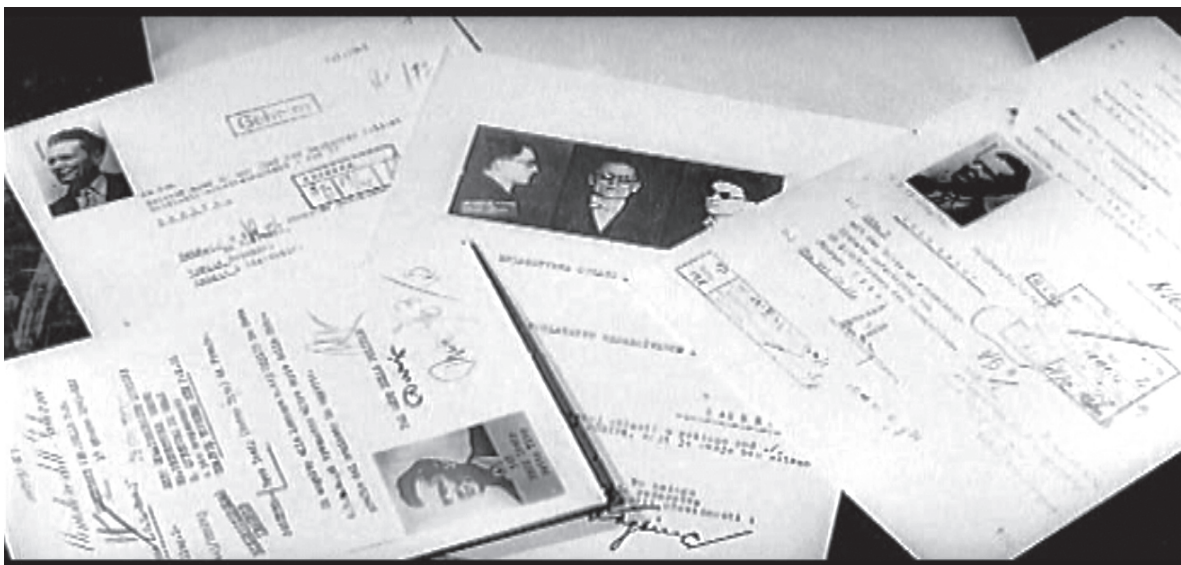
Farbanje "crvenog vala"

Dakle, svi pobrojani primjeri odlika superpartizanskog spektakla više govore o Pavičićevim fantazijama o filmovima koje analizira, nego o samim filmovima. Nastojeći u njima dijagnosticirati višak ideologije i svesti ih na celoidni titoizam, Pavičić zapravo proizvodi *manjak* historijsko-teorijske analize. Estetske specifičnosti pojedinih filmova potpuno su prebrisane superspektakularnom etiketom i olakim generalizacijama, te argumentirane tvrdnjama i "dokazima" koje će svaki pozorni uvid u same filmove raskrinkati kao, u najboljem slučaju, nepreciznosti i proizvoljnosti, a u najgorem kao laži i falsifikate.

No što je ono što čini da taj fantastični kolaž izgleda

⁴ Ovakvo Pavičić: "Kopija toga filma ne postoji u Hrvatskoj, već desetljećima nije prikazan, što je i razlog zašto ga u ovom pregledu ne analiziram" (19). Ne znam je li to isprika za odsustvo analize *Konjuh planinom*, no

nedvojbeno zvuči kao provokativan filmskohistoričarski credo: dok ostali historičari otkrivaju zaboravljene filmske artefakte, Pavičić u susretu s "uglavnom zaboravljenim naslovom" (19) radije doprinosi zaboravu.



slika 5 (Desant na Drvar)

[Hadžić] nije bio, poput mnogih istaknutih majstora istočnoeuropskog filma, u manjoj ili većoj mjeri disident. Naprotiv: bio je insider sustava, cijenjeni komunist koji je kao partijac/kulturnjak često čitao referate i izlaganja na službenim skupovima, ili ih pak tiskao u novinama. Bio je aktivan opinionmaker partijske politike u kulturi, i njezin česti kritičar, ali iz benigne, interiorizirane pozicije. (...) Premda se lavovskim dijelom svog teatarskostatiričarskog i filmskog opusa Hadžić bavio malformacijama komunističke prakse i svakodnevice, često je percipiran kao režimski umjetnik. (...) Čini se da svoje suvremenike Hadžić ni kao teatarski satiričar ni kao filmski društveno-kritički autor nije uspio uvjeriti u vlastiti kritički diskurs, naprosto zato što je on stajao u sjeni Hadžićeve privatne pozicije insidera u sustavu. Tu insidersku poziciju ilustrira i Hadžićeva redateljska plodnost: premda su neki autorovi filmovi dosita bili low budgeti rađeni ispod standardne produkcijske razine, brzina kojom je Hadžić dobivao nove i nove filmove izazivala je podozrenje kakvo izaziva svatko privilegirano. (4–6)

Iako u pobrojanim činjenicama Pavičić vidi "izvanfilmske" razloge zbog kojih je Hadžić nije bio "primjereno vrednovan" kao redatelj, niti on sam ne namjerava svoju analizu pomjeriti izvan ideološko-estetskih koordinata u kojima Hadžić nikad neće steći status "klasika" ili "autora" zato jer je bio benigni insajder, a ne (maligni?) disident. Ustrajavajući na toj pretpostavci Pavičić samo

opetuje kritičarske aršine koje je Anikó Imre – upravo u kontekstu izučavanja istočnoevropskog filma – kritizirala kao "epistemološke parametre hladnoratovskog svjetskog poretka" (2005: xii), te od Hadžića-komunista pravi metu na koju može zakvačiti svaku omalovažavajuću konotaciju koja i ne haje za povijesne činjenice.

Ovdje treba upozoriti na jednu takvu činjenicu iz Hadžićeve redateljsko-kulturnjačke biografije, koju se Pavičić ne osjeća obaveznim spomenuti kada redatelja povezuje s "crvenim valom". U pitanju je stav samog Hadžića o spektakularnim ekranizacijama događaja iz NOB-a, izrečen 1975. godine:

Na Kongresu filmskih radnika jasno je rečeno: želimo filmske projekte na one historijske teme iz naše prošlosti koje to zaslužuju, i smatramo da oni mogu biti i znatno ambiciozniji i još skuplji. Prema tome, u nas više nema dilema o tome da li mi želimo – ili ne želimo takve projekte. Ali je tamo isto tako rečeno, jasno i glasno, da se na metod rada, na to kako se oni danas prave dobrim dijelom (...) ima dosta prigovora. (...) Prvo i prvo, naši veliki projekti nisu samoupravno legalizirani, oni nisu samoupravno konstituirani. Malo je smiješno da su u nas mali projekti, oni standardni, samoupravno legalizirani i samoupravno konstruirani. Međutim, ovi najveći, koji gutaju ogromne pare, to nisu. Evo zašto nisu. Mi znamo da su neki od tih najvećih projekata financirani iz više izvora, iz društvenih izvora, to su izvršna vijeća; pa onda, tu je po



slika 6 (Desant na Drvar)

pedeset raznih organizacija, radnih organizacija koje su iz svojih ličnih dohodaka odvajale, iz pijeteta prema tim velikim temama. I to je sasvim u redu: mi moramo pozdraviti tu agilnost, takvo učešće naših radnih organizacija, i konačno: dragocjeno učešće – bez kojeg se uopće ne bi moglo – to je učešće Jugoslavenske armije, koja je u ljudstvu i u oružju i u ogromnoj dobroj volji pomogla da dođemo do takvih filmova.

Međutim, sad kad pogledamo kako se rade filmovi, svi ovi koji su uložili materijalna sredstva, njih uopće nema u samoupravnoj strukturi tih filmova. Oni nisu uopće u procesu kako se troše te ogromne pare. Oni nisu obaviješteni kakvi su to honorari. Da li imaju razloga ako se, recimo, napravi pauza od šest mjeseci, pa se u pauzi prepravljaju scenariji, prepravljaju se knjige snimanja, jer se sve to trebalo unaprijed studiozno napraviti, a kad se prekine upola snimanja, onda deset puta više košta, – da vide jednostavno da li su ti troškovi opravdani. S tim oni nisu upoznati.

Ja mislim da bi moralo postojati samoupravno tijelo svih onih koji daju pare, koji bi morali biti prisutni od prvog dana starta pa do bilanse – i onda se ne bi postavljala pitanja koja se sad postavljaju. Ali ni jedna radna organizacija koja je dala pare nije te bilanse još vidjela. Prema tome, o čemu se radi? Radi se o tome da na žalost tamo gdje nema samoupravljanja odmah uskoče menadžerski elementi. I ovdje su oni uskočili i, na žalost, dobar dio tih poslova danas se odvija u nekim menadžerskim mentalnim područjima u koja

je vrlo teško ući.

Evo, recimo, što su menadžeri na filmu izmislili, da bi produžili sebi vijek i omogućili što veće zarade. U našem standardnom filmu, koji recimo košta 200–250 milijuna starih dinara, svi koji rade u njemu imaju ugovor o djelu, prema tome oni su zainteresirani da ga naprave što jeftinije i u što kraćem roku, paze na svaki dinar, a i na to da bude što kvalitetniji – jer od toga im zavisi njihov konačni prihod. Međutim, što su napravili u veleprojektima? Oni imaju mjesečne gaže, i to u prosjeku daleko veće od svih jugoslavenskih prosjeka, i njima se isplati da to što duže traje. Da to ne traje godinu dana, nego godinu i po, dvije, pa i tri godine. Neki pojedinci, čak, sjede na tim gažama po tri, četiri godine, i to se rastegne kod nekih osoba – iz projekta u projekat. (...)

Mi, također, moramo razbiti famu da ti filmovi donose ogromne pare iz svijeta. To nije tačno. Oni donesu najviše jednu trećinu utrošenih para, prema tome – oni su finansijski deficitni. To nije tragedija da su deficitni, samo neka ta činjenica bude javno poznata, a ne da se mistificira s time da ogromne pare donose pa mogu i da troše. Mi moramo te projekte legalizirati i vratiti u društvene okvire, mora biti jasno sve što se troši, što se radi, i onda će to biti u redu. Mi znamo da još ima mnogo velikih tema iz NOB i naše daljnje historije koje čekaju filmsku obradu i koje treba realizirati.

(Hadžić, u Ranković et al., 1975: 102–104)

Hadžićev iskaz upućuje na cijeli niz problema s "crvenim valom" koji dovode u pitanje pojednostavljenu sliku kinematografije kao oruđa totalitarnog režima. Naime, iako pavičićevska optika danas u njima vidi isključivo neupitne instrumente kulta Titove ličnosti i službene historije, filmovi "crvenog vala" svojedobno su bili prepoznati kao gorući kinematografski problem koji je iziskivao javnu raspravu. U tom pogledu Hadžić nije nikakva iznimka: on je samo jedan od mnogih koji su kritizirali basnoslovne produkcije u to vrijeme. Citirane argumente Hadžić je iznio na okruglom stolu o partizanskim filmovima "Veliki (skupi) filmski projekti", u emisiji *Život filma* Televizije Zagreb.

Autorizirani transkript okruglog stola objavljen je u stotom broju *Filmske kulture*,⁵ u tematu o skupim partizanskim spektaklima koji nije ostavljao mjesta sumnji da su na partizanske spektakle upozoravali i oni koji su, ako je vjerovati Pavičiću, morali te filmove podupirati pod svaku cijenu. Tako je u tematu prenijeto i saopćenje sa sjednice Izvršnog komiteta Predsjedništva Centralnog komiteta Saveza komunista BiH o rasipništvu u bosanskoj kinematografiji (preuzeto iz lista *Komunist*), potom tekst "Film duži od gubera" Dane Pavičić, slijedom istog saopćenja, preuzet iz sarajevskog *Oslobođenja* (22. i 23. svibnja 1975), kao i izlaganja sa savjetovanja "Film, društvo, revolucija" u Banja Luci (listopad 1974). Sve je bilo garnirano *press clippingom*, tekstovima koji su pod naslovima poput "Svi bi htjeli snimati spektakle", postavljali pitanja: "Što se to u stvari događa u domaćem filmu? Odakle taj zaokret prema skupim filmovima, upravo u trenutku kad nema novaca?" (Mira Boglić u *Vjesniku*, 21. prosinca 1974). Problem je bio dijagnostičan i ranije: na primjer, filmski kritičar *Oslobođenja* Aco Štaka optuživao je filmske redatelje za rastrošnost dvije godine prije temata u jubilarnoj *Filmskoj kulturi*:

[U] organizacionoj i finansijskoj pometnji, u nikad teškoj proizvodnoj situaciji, zamišljaju se filmovi gigant-skih razmjera i divovskih budžeta. Inokosnog ljeta

1973, "Heretici" Vlatka Filipovića bi da regrutuju tri starovjekovne vojske koje treba da se sudare na tlu bogumilske Bosne. "Konvoj za El Šat" Hajrudina Kravca traži da se zajazi pola Jadranskog mora a "Omer-paša Latas" Bakira Tanovića bi samo na konje i junačke toke potrošio onoliko koliko staje jedan omanji igrani film. Gdje naći toliko dinarskog praha za "Baladu o proleterskom bataljonu" Bore Draškovića? (...) Osjećanje realnosti je, izgleda, sasvim napustilo filmske realizatore i njihove menadžerske suflere. Filmovi-dinosauri (to su one životinje s nesrazmjerno velikim tijelom spram glave) najavljuju se upravo u onim producentskim kućama koje stoje najslabije. (Štaka, 1986: 148)

Sve ove javne rasprave i komentari pokazuju, najopćenitije, da je javna sfera u socijalizmu bila daleko življa i pluralnija nego što bi advokati totalitarnog narativa htjeli priznati. Specifično, one pokazuju da je i sam "sistem" u pitanju partizanskog spektakla bio rascijepljen, te da ideološke premise titoizma nisu značile i krajnji horizont tadašnje filmske produkcije. Ekonomija je i tada bila jedina prava igra u kinematografiji: simbolički kapital koji su spektakli mogli imati kao celuloidni spomenici ratnoj prošlosti ispostavio se kao sekundaran u odnosu na stvarnu cijenu njihove produkcije. To je i razlog zašto, suprotno Pavičićevim tvrdnjama, o NOB-u nije snimljeno sve što su režiseri planirali.⁶

Stvari su za totalitarnu paradigmu tim gore, jer tamo gdje ona želi vidjeti samo zlog totalitarnog despota koji manipulira redateljima tražeći od njih filmske spomenike njegovom kultu, Hadžić izvrće stvari naglavce: iza "crvenog vala" stoje maheri iz same filmske branše koji su cinično parazitirali na komodifikaciji naslijeđa revolucije. Je li to cijela istina o "crvenom valu" i partizanskom filmu? Najvjerojatnije ne, ali je sasvim dovoljno da rasprši mitove o apsolutnoj režimskoj kontroli koja kapilarno prodire odozgo, iz samog vrha režima, prema dolje, obespravljenim i kastriranim filmskim radnicima. No, što ćemo s dramatičnom epizodom u kojoj Tito zapovi-

5 Emisija, u kojoj su sudjelovali i Stevo Ostojić, Milan Ranković, Stipe Šušvar, Zdravko Randić, Vladimir Tadej, Marko Lehpamer i Dušan Vukotić, snimljena je 1. ožujka 1975, a nije bila prikazana na programu TV Zagreb do objavljivanja stotog broja *Filmske kulture*. Bilo bi potrebno utvrditi je li uopće emitirana.

6 Prema Pavičiću, sve udžbeničke epizode iz NOB-a filmovane su u socijalizmu (pri čemu se čini da Pavičić *Partizansku eskadrilu* prepozna-

je kao "udžbeničku epizodu" osnivanja partizanske avijacije), uz samo jednu iznimku: film o osnivanju partizanske mornarice koji je trebao režirati Antun Vrdoljak (usp. bilj. 53 u Pavičić, 2003: 37). Nijedan od partizanskih projekata koje je Štaka napao u *Oslobođenju* nije snimljen, a njima bi se – barem kada je u pitanju filmska produkcija u Sarajevu 1970-ih – mogao dodati još poneki naslov (npr. film o Slaviši Vajneru Čiči koji je trebao režirati Žika Ristić).

jeda Hadžiću da mu prikaže nezavršenu verziju *Desanta na Drvar*? Zar ona ne ilustrira *in nuce* besprizorni tretman umjetnika u jugoslavenskom totalitarizmu? Kod Pavičića ta epizoda pršti kaskijansko-totalitarnim suspensom: netko mora da je oklevetao Fadila H., i on, evo, ulazi u lavlju jazbinu crvenog tiranina. Samo ako despot bude zadovoljan njegovim radom te digne palac gore, umjetnik će biti pošteđen, proces obustavljen. Sve se opet svodi na mušice tiranina, baš kao u citatu o staljinizmu.

Suspens je tim veći što Hadžić nije bio nikakav antipartijski *usual suspect*; odnosno, zar njegov primjer zorno ne pokazuje da nitko nije bio siguran, da su čak i pripadnici vladajuće nomenklature opetovano morali dokazivati svoju privrženost vladajućim dogmama? No, ne trebamo veliku promjenu perspektive pa da vidimo kako "Hadžić u Užičkoj" zapravo akutno dovodi u pitanje pretpostavku o apsolutnoj totalitarnoj kontroli. Naime, dedinjsku "pretpremijeru" *Desanta na Drvar* možemo vidjeti i kao gestu kojom režim – inkarniran u Titu osobno! – priznaje da *nema* izravan uvid u filmsku produkciju. Ako je politička stega zbilja bila tako kruta, ako je sistem nadzora i prisile bio tako djelotvoran, kako je uopće bilo moguće da film o desantu na Drvar – prvoj filmskoj rekonstrukciji povijesnih zbivanja s Vrhovnim štabom – dođe u ruke redateljima koji već nije imao iskustva s takvom vrstom ratnog filma i povijesnog materijala? Zašto posao nije povjeren nekom iskusnijem ili nekome koga su na Dedinju bolje poznavali? Kako je bilo moguće da priprema i snimanje filma od takvog značaja prođu bez intervencije Partije, zašto je reakcija došla tako kasno, nakon što se snimanje završilo, pirotehnika ugasila, vojnici-statisti vratili u kasarne? Ukratko, ako je sam Tito morao organizirati specijalnu projekciju na Dedinju da bi vidio što je to netko snimio o njemu i desantu na Drvar i da bi Hadžiću postavio pitanje "Tko je vama dopustio da

snimate taj film?", to je manje svjedočanstvo o strogo kontroliranim produkcijama, a više, potpuno suprotno, o neučinkovitosti režimske kontrole u kinematografiji po standardima koje joj prišiva totalitarna paradigma.

No, skrenuti pažnju na bilo što od toga značilo bi odbaciti sve one izvjesnosti koje "građansko-oporbeni" superspektakularni falsifikati o partizanskom filmu povlače sa sobom, odnosno, općenito, značilo bi dovesti u pitanje same premise totalitarne paradigme. No, želimo li se uistinu baviti filmskom teorijom i historijom, te bi premise morali što prije odbaciti. Pritom nedvosmisleno treba istaknuti da odbacivanje totalitarne paradigme nikako ne smije značiti njezinu zamjenu jugonostalgичnim pogledom koji bi utvaru totalitarnog pakla zamijenio utvarom socijalističke arkadije. Jugonostalgiju vidim kao naličje totalitarne paradigme: sa svojim suprotnim predznacima, one se savršeno nadopunjuju, jer su obje zapravo *depolitizirajuće* strategije kojim se izbjegava suočavanje s protuslovljima jugoslavenskog socijalizma.⁷ Odbacivanje te blizanačke strategije kojom se krivotvori povijest jugoslavenskog filma, neizbježan je korak u uobličanju historije filma i filmske teorije kao disciplina koje proizvode znanje o filmu na ovim prostorima. Tek kada u jugoslavenskom socijalizmu umjesto ideološkog monolita prepoznaju složeni društveno-politički sistem prožet brojnim antagonizmima, ovdašnji historičari i teoretičari filma moći će analizirati načine na koje su ti antagonizmi obuhvaćali i jugoslavensku kinematografiju, te kako su ta protuslovlja i sama bila uhvaćena na filmu. Sve dok ne napravimo taj epistemološki iskorak, Hadžić i ostali hadžići bit će prepušteni na nemilost kritičarsko-historičarskoj eliti koja će njihove filmove ocjenjivati više na osnovu njihovih partijskih knjižica, nego na osnovu filmova samih.

7 Filmovi poput *Beogradskog fantoma* (2009) Jovana Todorovića i *Cinema Komunisto* (2011) Mile Turajlić savršeno utjelovljuju spregu totalitarne paradigme i jugonostalgije: iako u jugosocijalizmu nedvosmisleno detektiraju totalitarno zlo, svejedno su fascinirani njegovim imaginarijem. U filmskoj kritici posebno je ilustrativan slučaj beogradskog kritičara i scenarista Dimitrija Vojnova, čiji spoj totalitarne optike,

desničarskih stavova i jugonostalgичnog sentimenta čini dobitnu konformističku formulu koja Vojnovu omogućava širok raspon djelovanja na srbijanskoj filmskoj i kritičarskoj sceni: od rasističkih nastupa na internet-forumima i blogovima, do projekata s ljevičarskim predznakom, poput filma *Šišanje* (2010) Stevana Filipovića.

Literatura

- Getty, J. Arch i Manning, Roberta T., 1993, "Introduction", u: Getty, J. Arch i Manning, Roberta T. (ur.), *Stalinist Terror: New Perspectives*, Cambridge University Press, str. 1–18.
- Imre, Anikó, 2005, "Introduction: East European Cinemas in New Perspectives", u: Imre, Anikó (ur.), *East European Cinemas*, New York – London: Routledge, str. xi–xxvi.
- Iordanova, Dina, 2005, "The Cinema of Eastern Europe: Strained Loyalties, Elusive Clusters", u: Imre, Anikó (ur.), *East European Cinemas*, New York – London: Routledge, str. 229–249.
- Munitić, Ranko, 1999, *Srpski vek filma*, Beograd: Institut za film – Aurora
- Musabegović, Senadin, 2008, *Rat: konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost
- Ognjanović, Dejan i Velisavljević, Ivan (ur.), 2008, *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*, Beograd: Clio
- Pajkić, Nebojša, 2009, "Uvod", u: Pajkić, Nebojša (ur.), *Antologija nepročitanih scenarija*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 5–81.
- Pavičić, Jurica, 2003, "Igrani filmovi Fadila Hadžića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 34, str. 3–38.
- Ranković, Milan, Ostojčić, Stevo et al., 1975, "Veliki (skupi) filmski projekti", *Filmska kultura*, br. 100, str. 95–114.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Šoša, Dean, 2011, "Drugi su glumili disidente, Hadžić je snimao filmove", *Globus*, 07. siječnja, br. 1048, str. 63
- Štaka, Aco, 1986, *Crni protiv bijelih lakova: zapisi o jugoslovenskom filmu*, Svjetlost: Sarajevo
- Tiranić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Yurchak, Alexei, 2006, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press