

*süd***slavistik**·online

Zeitschrift für südslavische Sprachen, Literaturen und Kulturen

NR. 2 (MAI 2010)

ISSN 1868-0348

HERAUSGEBER Jochen Raecke (Tübingen)

REDAKTION Bernhard Brehmer (Hamburg)

Daniel Bunčić (Tübingen)

Biljana Golubović (Karlsruhe/Tübingen)

Slavica Stevanović (Tübingen)

Danko Šipka (Chandler/Arizona)

THEMENHEFT **Der serbische Film**

HERAUSGEBER Jochen Raecke (Tübingen)

Biljana Golubović (Karlsruhe/Tübingen)

<https://doi.org/10.18716/sso/2>

südslavistik°online ist eine wissenschaftliche Onlinezeitschrift zur südslavischen (bosnischen, bulgarischen, kroatischen, makedonischen, montenegrinischen, slovenischen und serbischen) Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft.

Themenhefte zu einzelnen Themen aus der gesamten südslavischen Sprach-, Literatur- oder Kulturwissenschaft, Themenhefte zu einer der südslavischen nationalen Sprachen, Literaturen und Kulturen und gemischte Hefte wechseln sich in loser Folge ab.

Die hauptsächlichen Publikationssprachen von *südslavistik*°online sind Deutsch und Englisch; in Themenheften können entsprechend den behandelten Themen weitere Sprachen zugelassen werden.

Veröffentlicht werden nur vorher nicht publizierte Originalbeiträge. Die Auswahl der Artikel obliegt der Redaktion bzw. bei Themenheften den Themenheftherausgebern in Zusammenarbeit mit der Redaktion.

ERSCHEINUNGSWEISE zwei Hefte pro Jahr angestrebt

ZUGANG kostenloser Onlinezugang über
www.suedslavistik-online.de

Eine gesicherte Kopie auf CD und ein gedrucktes Heft befinden sich in der Bibliothek der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen.

Ein weiteres gedrucktes Heft wird in der Universitätsbibliothek Tübingen aufbewahrt und ist auch per Fernleihe erhältlich.

HERAUSGEBER (V. I. S. D. P.) Prof. Dr. Jochen Raecke
Slavisches Seminar der Universität Tübingen
Wilhelmstraße 50
D-72074 Tübingen

REDAKTION Prof. Dr. Bernhard Brehmer (Hamburg)
Dr. Daniel Bunčić (Tübingen)
Dr. Biljana Golubović (Karlsruhe/Tübingen)
Slavica Stevanović M.A. (Tübingen)
Prof. Dr. Danko Šipka (Chandler/Arizona)
redaktion@suedslavistik-online.de

SATZ UND WEBDESIGN Dr. Daniel Bunčić (Tübingen)

Beiträge für die Zeitschrift senden Sie bitte – stets nach vorheriger Absprache – im .odt-, .rtf-, .doc- oder .docx-Format (möglichst mit einer zusätzlichen .pdf-Version) an die E-Mail-Adresse der Redaktion. Rezensionsexemplare sind an die oben angegebene Adresse des Herausgebers erbeten. Eine Verpflichtung zur Besprechung kann jedoch nicht (oder nur nach vorheriger Absprache) übernommen werden.

Die Zeitschrift darf zu privaten und wissenschaftlichen Zwecken ausgedruckt und einzelne Artikel dürfen zu Lehrzwecken vervielfältigt werden. Sonstige Vervielfältigung oder Nachdruck **nur mit ausdrücklicher Genehmigung** der Autoren und/oder Redaktion. Für den Inhalt der Artikel sind die Autoren selbst verantwortlich.

Inhalt von Heft 2

JOCHEN RAECKE & BILJANA GOLUBOVIĆ	
Vorwort	5–7
MILENA ĐORĐIJEVIĆ (Beograd)	
Demistifikacija glumca u filmu <i>Turneja</i> Gorana Markovića	9–22
STEVAN JOVIČIĆ (Beograd)	
Kinematografija u Srbiji 1896–1941	23–33
LENA KILKKA MANN (Berlin)	
The Provocative Želimir Žilnik: from Yugoslavia's Black Wave to Germany's RAF	35–57
MARKO KOSTIĆ (Beograd)	
Novi film Emira Kusturice – najveći tabu domaćeg filma	59–72
ALEKSANDAR B. NEDELJKOVIĆ (Belgrade)	
American Science Fiction literature and Serbian Science Fiction Film: When Worlds Don't Even Collide	73–82
VIDAN NIKOLIĆ (Užice)	
<i>Čudotvorni mač</i> – prvi srpski film po motivima narodnih bajki	83–96
JOCHEN RAECKE (Tübingen)	
Schuld ohne Sühne oder Verbrechen ohne Strafe? – Milošević und die Folgen – im serbischen Kriminalfilm	97–113
TATJANA SIMEUNOVIĆ (Basel)	
Gehütete Streifen. Die <i>Schwarze Welle</i> im serbischen Spielfilm (1962–1972)	115–147

Vorwort

Die serbische Filmkunst und Filmindustrie hat eine lange Tradition, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zurück reicht. Heutzutage kommt dem serbischen Film ganz ohne Zweifel eine führende Rolle in Südosteuropa zu. Es darf Jutta Schwengsbier zitiert werden, die meint: „Gemessen an den Preisen, die serbische Filmemacher in den letzten Jahren auf internationalen Festivals gewonnen haben, ist Serbien jedoch eine Film-Großmacht.“

In der Tat erhielten serbische Filme, Regisseure, Schauspieler und Produzenten zahlreiche Filmpreise von Weltgeltung, darunter Oscars, Goldene Palmen, Goldene Löwen. Stellvertretend seien nur einige Oscarnominierte und Oscarpreisträger genannt: Karl Malden (Mladen Sekulović) erhielt einen Oscar im Jahre 1952 für seine Nebenrolle im Film „A streetcar named desire“. Zoran Perišić hat mehrere Spezialeffekte erfunden und patentiert, u. a. auch den Special Effect „Zoptic“, der erstmals in „Superman“ angewandt wurde. Für diesen Special Effect erhielt er 1978 den Oscar. Steve Tesich (Stojan Tešić) hat im Jahr 1980 für das Drehbuch des Films „Breaking Away“ den Oscar bekommen. Dušan Vukotić erhielt für den Film „Surogat“ 1961 den Oscar in der Kategorie „Best short film – animated“. Weiterhin wurden für den Oscar folgende Regisseure nominiert: (Regisseur und Drehbuchautor) Peter Bogdanovich (Film „The last Picture Show“ wurde 1972 für 8 Oscars nominiert und erhielt zwei Oscars – für die beste männliche und weibliche Hauptrolle); Aleksandar Petrović (Oscarnominierung für den Film „Drei“ im Jahr 1967, und für den Film „Die Federnsammler“ in Jahr 1968); Dragan Elčić (der Dokumentarfilm „Life“ wurde im Jahre 2000 für den Oscar nominiert).

Neben der relativ großen Filmproduktion pflegt Serbien auch mehrere Filmfestivals, u. a. FEST – Belgrader Internationales Filmfestival, KUSTENDORF – Internationales Film- und Musikfestival, KRATKI METAR – Belgrader Kurzfilmfestival, FESTIVAL YOUNGSTERSKOG FILMA –

Nachwuchsfestival, Internationales Filmfestival Palić... Darüber hinaus befindet sich in Belgrad das Jugoslawische Filmarchiv, das zu den fünf größten Filmarchiven der Welt gehört. Diese Institution verwaltet über 85 000 Originalfilme und Filmkopien.

Im Gegensatz zur Filmproduktion sind Filmtheorie, -geschichte und andere Disziplinen, die den Film als Gegenstand wissenschaftlicher Analyse haben (u. a. Sprach-, Literatur-, Kulturwissenschaft), im Schatten geblieben. Das vorliegende Heft *Der serbische Film* will nun gerade einen multidisziplinären Einblick in dieses Thema bieten. Das Heft enthält acht Artikel. Die Beiträge sind auf Deutsch, Englisch und Serbisch verfasst. Die Autoren sind Filmhistoriker und Kritiker, Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaftler. Ihre so ganz unterschiedlichen Ansätze spiegeln sich ganz natürlich inhaltlich, theoretisch und formell in den entsprechenden Artikeln wieder.

Der Autor Stevan Jovičić, Filmhistoriker, bietet in seinem Artikel „Kinematografija u Srbiji 1896–1941“ einen Überblick über die serbische Kinematographie von ihren Anfängen bis zu den 40-er Jahren des 20. Jahrhunderts. Einer der wichtigsten Phasen des serbischen Films, der sog. „Schwarze Welle“, widmen sich zwei Autorinnen. Während sich Lena Kilka Mann auf die Arbeit des Želimir Žilnik fokussiert, widmet sich Tatjana Simeunović einer breiteren Darstellung bzw. Analyse dieses Phänomens innerhalb von zehn Jahren (1962–1972). Zwei Beiträge ziehen Parallelen zwischen Literatur und Film und analysieren die Bearbeitung und die Übertragung des literarischen Werks in den Film als ein anderes Medium. Den Film „Čudotvorni mač“ als Variation des Märchens „Baš-Čelik“ analysiert Vidan Nikolić in seinem Beitrag. Aleksandar B. Nedeljković lenkt die Aufmerksamkeit auf den serbischen „Science fiction“-Film, der kein etabliertes Genre in der serbischen Kinematographie ist. Das Kriminalgenre lenkt die Aufmerksamkeit in viele Richtungen und eine wichtige Frage, die sich stellt, „Schuld ohne Sühne oder Verbrechen ohne Strafe?“ ist der Ausgangspunkt für die Analyse in Jochen Raeckes Beitrag. Milena Đordjević widmet sich der Rolle der Schauspieler in Gorana Markovićs Film „Turneja“. Über Tabus der serbischen, gegenwärtigen Filmszene referiert Marko Kostić.

In der serbischen Wissenschaft ist die Filmanalyse für Film- bzw. Medienwissenschaftler reserviert. Dort ist es eher ungewöhnlich, dass sich mit dem Film etwa auch Literatur- oder Sprachwissenschaftler auseinandersetzen. Dabei ist diese Praxis in der westlichen Wissenschaft durchaus gängig und sogar erwünscht.

Mit diesem Heft soll entsprechend auch solchen Wissenschaftlern aus verschiedenen Fachbereichen ein Anstoß gegeben werden, sich mit dem Film

im Allgemeinen und dem serbischen Film im Besonderen auseinanderzusetzen, die es bisher aus Gründen einer fehlenden Tradition nicht getan haben.

JOCHEN RAECKE & BILJANA GOLUBOVIĆ

Demistifikacija glumca u filmu *Turneja* Gorana Markovića

Milena Đordijević (Beograd)

*...Samo tih nekoliko časaka glumac je spokojan,
nesvestan sveopšteg besmisla. Čim zavesa padne,
sve počinje iznova. Ponovo je tu njegova sumnja,
najstrašnija od svih muka koje je čovek sebi izmislio.¹*

Glumac u opasnoj zoni

Priča o glumcima i umetnosti ne bi imala smisla ako bi *Turneja* bio ratni film. Ali ovo nije film o ratu, već o glumcima koji su se našli u ratom zahvaćenom području. Pozorišna trupa² iz Beograda se, na nagovor neostvarenog glumca Stanislava, vođena potrebom za brzom zaradom, našla u neposrednom ratnom okruženju u Srpskoj Krajini 1993. Jasno je da posao poveren glumcima ne može da ispuni (umetničku i pragmatičnu) svrhu. Izvođenje predstava kada je „nož pod grlom“, u biti menja odnos glumaca prema publici i glumi, kao i same publike prema glumcima.

Postavlja se pitanje da li glumac u graničnoj situaciji predstavlja iskušavanje snage same umetnosti i umetnika, ili je posredi pokušaj da se dâ viđenje ratnih zbivanja iz perspektive glumaca? Iako se neminovno upliće i pitanje moći umetnosti u kontekstu ratnih dešavanja, tematska zaokupljenost ranijih ostvarenja potpisnika ovog filma naizgled daje prednost drugom. Gotovo celokupan opus Gorana Markovića (filmovi iz osamdesetih kao što su *Specijalno vaspitanje*, *Nacionalna klasa*, *Majstori*, *majstori*, *Tajvanska kanasta*,

¹ Miškova replika iz drame *Turneja* Gorana Markovića (Marković 2002: 68).

² Grupu čine vođa puta Stanislav (Tihomir Stanić), popularni Miško (Dragan Nikolić), lepa Zagrepčanka Sonja (Mira Furan), Žaki (Josif Tatić), mladi i uspešni Lale (Gordan Kičić), mlada i neiskusna studentkinja Jadranka (Jelena Đokić).

Sabirni centar; te film iz devedesetih *Tito i ja*; autobiografski dokumentarac iz 2000. *Srbija godine nulte*, *Kordon* iz 2002) tematizuje pogubni uticaj koji su totalitarni režimi imali na svest ljudi, i istovremeno ih žestoko osuđuje (Ognjanović 2008: 28), što se donekle može reći i za *Turneju*. Ovaj film kao da je tragikomični postfestum *Variole vere*, filma iz 1982, u kojem se, na kraju, bolest ne iskorenjuje trajno već ona samo menja svoj pojavni oblik. Galopirajući virus kao da je sada metamorfozirao u Srpskoj Krajini 1993. Ili je sve već *déjà vu*, o čemu svedoči film *Već viđeno* iz 1987, u kojem se „žrtve pretvaraju u zločince, pri čemu se nikakve nepravde i zločini zapravo ne ispravljaju i ne kažnjavaju, nego se samo obogaćuju novim nepravdama i novim žrtvama“ (Ognjanović 2008: 35). Za razliku od dva pomenuta filma iz osamdesetih, u kojima je represivni sistem oličen u raznoraznim bolestima (velike boginje, psihički obolele individue), u ovom filmu izostaje metafora za društveno zlo. Ono je izraženo neposredno na prvoj liniji fronta uz vatromet metaka, mina, granata, a žrtve zla ovoga puta su glumci.

Glumac postaje sočivo uz pomoć kojeg se gleda na ratna dešavanja devedesetih godina, pri čemu se pogled subjektivizuje. On je, dakle, sve samo ne objektivan, ali ga sočivo na to ni ne obavezuje. Kao što je sam Marković istakao u jednom intervjuu³, ovaj film se ne bavi uzrocima i posledicama rata. Posledice su gotovo proročki nagoveštene u dva pomenuta filma strave, užasa i katastrofe, i reditelj kao da je ovoga puta stvorio film „za svoju dušu“. U opasnoj zoni se nisu našli samo glumci iz beogradske pozorišne trupe, već se u njoj našao i sam film⁴.

Treba pomenuti da je *Turneja* angažovani film u onoj meri u kojoj se protivi hipokriziji oličenoj u tome što se devedesetih godina u Srbiji vazda govorilo o narodu, a istovremeno se bilo jednako ravnodušno prema njegovom propadanju. Međutim, na prvoj liniji fronta glumci su apsolutni Drugi, ne samo u odnosu na muslimansku i hrvatsku vojsku već i u odnosu na sopstvenu naciju, koje se, u jednom trenutku, jedan od glumaca i odriče. Ali time

³ Videti detaljnije: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=626593>.

⁴ Umetničkim delima u kojima je reč o ratnim događajima iz bliske prošlosti, često se, zbog neposedovanja dovoljne distance, prigovara da pate od crno-belog mišljenja. Oni koji se protive zagovornicima „teorije distance“ smatraju da je besmisleno čekati da se stvore pogodne okolnosti koje će omogućiti nekakvo objektivnije sagledavanje događaja. Budući da je to složeno pitanje koje samo po sebi predstavlja opširnu temu, njime se ovde nećemo baviti, kao ni tumačenjem stavova o pomenutom pitanju prisutnim u filmu *Turneja*. Videti primer jednog takvog tumačenja: <http://www.novikadrovi.net/kritike/87-kritika.php>.

se, kao što će se kasnije pokazati, ne postavlja pitanje tobožnje krivice onih koji bi kao pripadnici srpskog naroda snosili eventualnu odgovorost za građanski rat. Na tu temu se ne može razviti bilo kakav (dijalektički) odnos. Između umetnika i krvavih ratnika nema komunikacije. To su dva sasvim odvojena sveta, ali njihovo dovođenje u neposredan odnos ne može ostati bez posledica. Na prvoj liniji fronta se ne kuša tobožnji moral glumaca, njihovo nacionalno biće, niti je to pokušaj da se dođe do saznanja o tome ko je kriv u cilju uspostavljanja objektivne slike o ratnim zbivanjima. Isto tako se ne može očekivati da bi glumci mogli da ganu i svojom umetnošću tobože preobrate vojnike koji bi puške zamenili cvećem. Prilikom sudara ta dva sveta, trebalo je da se izrodi nešto sasvim treće.

Iako ratni kontekst u biti određuje ponašanje i delovanje pozorišne trupe, od veće je važnosti ono treće što se izrodilo u sudaru sveta ratnika i sveta umetnika. Da li je to što je novorođeno film bez glumaca, ili su to glumci bez pozorišta/filma ili je, paradoksalno možda, u krajnjem ishodu glumac ostao go i bez maske? Ali u filmu *Turneja* nije tako jednostavno utvrditi ko su pozorišni glumci i kome uopšte oni glume.

Mise en abyme (bacanje u ambis)⁵

Zanimljiva je činjenica da je naziv *Turneja* heteronim. Najpre je nastao dramski tekst pa scenario za film pod istim nazivom 1996. godine. S obzirom na to da u kriznim devedesetim nije bilo prilike da bude snimljen, iste godine premijerno je odigrana predstava u Ateljeu 212, na osnovu dramskog teksta. Dvanaest godina kasnije, nastala je i filmska priča. Pre nego što je realizovana kao film, *Turneja* je imala svojevrsnu probu na pozorišnim daskama, a pozornica je, sa glumcima i publikom, ujedno i konstitutivni elemenat filma. Dok se njegova struktura može okarakterisati kao *structure en abyme*, status glumca, u semiološkom smislu, nalik je svojevrsnom *myse en abyme*.

Priroda glume kao složenog semiološkog sistema⁶ se još više usložnjava zadatkom koji je poveren pojedinim likovima u *Turneji* – da glume glumce⁷.

⁵ *Mise en abyme* – izraz potiče iz heraldike, i označava manji grb koji se nalazi na sredini većeg. U semiološkom smislu, označava delo koje je prikazano unutar nekog drugog koje o njemu govori, pod uslovom da su oba znakovna sistema identična: priča u priči, film u filmu, slika prikazana na slici itd. Dalje se u odrednici navodi francuski izraz *structure en abyme* – struktura dela koje u sebi sadrži neko drugo (Le Nouveau Petit Robert 1993: *Abîme*). Takođe, značenje pojma *abîme* (ili *abyeme*) je i *ambis*, ponor (prev. Amalija Vitezović).

Glumac je istovremeno i stvarni čovek (Jelena Đokić kao glumac-izvođač), ali i fiktivni lik (u ovom filmu razmažena studentkinja glume Jadranka). Međutim, i fiktivni lik (Jadranka) predstavlja označitelja za neke druge likove koje će ona glumiti na filmu (lepu Helenu iz Ifigenije na Aulidi, gde će Jadranka preuzeti ulogu glumca-izvođača).

Da li se pomenuta gluma u glumi može hamletovski shvatiti – „da vrlini pokaže njeno sopstveno lice, poroku njegovu rođenu sliku, a samom sadašnjem pokolenju i biću sveta njegov oblik i otisak“? (Hristić 1986: 27) Drugim rečima, ima li ovde pozorište subverzivan karakter? Da bi to bilo moguće, neophodno je da postoji jedinstvena pozornica sa glumcima i publikom, pa samim tim i distanca koja ih deli. U ovom filmu, kao što će se pokazati, doći će do mešanja pozornica, glumaca i onih koji to nisu, iluzije i stvarnosti. U Turneji neće glumiti samo članovi pozorišne trupe, već i oni kojima nije dodeljena takva uloga (licemerni književnik i veliki Srbin Ljubić, na primer). Sve pomenuto je u pravom pozorištu neodrživo. Međutim, iako nema klasične pozornice, ona nije sasvim izostala, kao što nije ni njen subverzivni karakter.

Kada su profesionalni glumci-likovi u pitanju, primećujemo da su ugovorene predstave za civile i vojsku propale. Jednako neuspešno nastupaju i na izmeštenim pozornicama na kojima izводе predstave kako bi spasli živote. Najpre su okarakterisani kao ratni profiteri (kada traže novac za odigranu predstavu od srpskih vojnika koji ginu na ratištu); kao diverzanti (kada Stanislav ulogu hrvatskog glumca neuverljivo odigra pred zapovednikom hrvatske vojske); kao estradni umetnici (kako ih gazda Danilo, vlasnik hotela Jackson, predstavlja prisutnima). U muslimanskom taboru se glumcima ne daje određen kvalifikativ, ali se o njima isključivo govori u perfektu – kao o onima koji su nekada postojali, što se sada ne može tvrditi. Profesionalni glumci su

⁶ „Brzo interesovanje koje je semiologija pokazala za glumca dolazi od strukture označitelj-označeno koja apriori karakteriše odnos glumac-lik. Ali, samo apriori, jer se u filmu glumac ni u jednom trenutku ne pojavljuje kao homogena celina; naša percepcija rezultira iz diskontinuiranog niza beočuga filmskih i zvučnih elemenata, lanca koji, odvijajući se u vremenu, «transformiše čovekov spoljašnji oblik u narativni tekst» (Lotman, 1977)“ (Nakaš 2008: 101).

⁷ Jedan od glumaca-izvođača, Dragan Nikolić, povodom svoje uloge popularnog glumca Miška u filmu Turneja navodi: „U našim glumačkim školama mi smo učili kako se glume ličnosti iz klasike ili istorijske ličnosti, ali niko nas nije učio kako se to glumi glumac... To je jedan od najtežih zadataka...“ Videti detaljnije: <http://www.magazinwomen.com/arhiva/31/turneja/html>.

određeni kao neprijatelji, zatim im se odriče profesija, da bi na kraju bili nepostojeći. Iz svega toga proizilazi da je pozorišna trupa pala u ambis.

Sa druge strane, uloge likova koji ne glume profesionalne glumce deluju, naizgled, uverljivije. Scene sa pukovnikom Gavrom, kome je najveća preokupacija sa kim ga psihotična žena vara dok padaju granate, upućuju na zaključak da je lik koji nosi ime Gavra zapravo u ulozi pukovnika srpske vojske, a ne njen istinski pukovnik. Još je transparentniji primer tobožnjeg velikog umetnika i Srbina Ljubića koji se pri kraju filma, kako bi se spasao smrti, odriče svog identiteta pred vođom muslimanske vojske. Ljubić je zapravo tobožnji sinonim za velikog umetnika i Srbina. Kada se odrekao imena, pretvoren je u ništa, i kao ništa je i pogubljen⁸. Ispostavlja se da pomenute predstave jesu, za razliku od onih koje izvode profesionalni glumci-likovi, hamletovska klopka, ali ne za publiku koja ih gleda već za njih same. Ishod njihove glume, međutim, istovetan je kao i u slučaju profesionalnih glumaca – pad u ambis.

Poigravanje sa teatralizmom i igranje teatra u filmu kao da odvlači pažnju od osnovnog sižea priče. Uključivanje publike na pozornicu, (smišljeno) ispadanje glumaca iz uloga, prenošenje pozornice na front, svedoče o svesti autora⁹ da pozorište nije samo slika društvenog života već i poprište na kojem se život zaista odvija. Šta se dešava kada napetost između života i umetnosti postane nepodnošljiva? Mogući odgovor treba tražiti u raznovrsnim manifestacijama histriona, kakvim su glumci-likovi u *Turneji* nalik. A tu već zalazimo u samu prirodu glume.

Gluma kao diletantsko kreveljenje

Prva predstava koju će pozorišna trupa iz Beograda odigrati u Srpskoj Krajini jeste Buba u uhu Žorža Fejdoa. Uvežbavanje predstave u kombiju nije obećavalo da će je glumci-likovi izvesti na dostojan način, što je bilo u skladu sa pragmatičnim ciljem sa kojim su krenuli na turneju. S druge strane, ni

⁸ Ubistvo i prethodno mučenje Ljubića u filmu je samo nagovešteno, dok u istoimenoj drami saznajemo o tome detaljnije. (Prim.aut.)

⁹ Odavno se raspravljalo o autorstvu filma. Uloga reditelja se smatra više kao uloga onoga ko odabira, nego kao uloga stvaraoca; reditelji ne smišljaju zaplet, ne pišu scenario, ne upravljaju kamerama, ne prave scenografiju, ne komponuju muziku, a samo ponekad preuzimaju ulogu glumca. To znači da se odnos reditelja prema saradnicima ne može uporediti sa odnosom autora drame prema izvođačima (Grejam 2000: 142). Budući da je Marković i scenarista i režiser ovog filma, pojam autor će se odnositi na njega.

publika u Srbobranu nije bila željna umetnosti već grejanja, koje je bilo jedini razlog da karte za predstavu budu rasprodate. Međutim, u šminkernici se raspravljaju studentkinja Jadranka i lepa Zagrepčanka Sonja, i njihov lični obračun iznedrio je i nekoliko bitnih teza o prirodi glume. Videvši kako se mlada koleginica priprema za predstavu, Sonja je savetuje da stavi manje šminke spolja a više iznutra, i naziva je diletantkinjom. To će se i pokazati na sceni, na nastupu predviđenom za civile.

Farsa Buba u uhu je odigrana po šablonu, pa samim tim beživotno, mehanički. Glumci se krevelje, previše gestikuliraju, viču, prenaplaćavaju pokrete u tobožnjem cilju da nasmeju publiku. Predstava koju gledamo (i mi kao gledaoci filma i publika koja na filmu gleda predstavu), izvedena je po svim glumačkim klišeima. Pozorišni umetnici su ostavili publiku ravnodušnom, a sami su ostali bez aplauza. Po završetku predstave, među civilima je za trenutak zavladao tajac, a lica su im bila ozbiljna kao da su odgledali tragediju. Efekat smešnog ipak nije u potpunosti izostao. On se javlja nakon Laletovog obraćanja publici, po završetku predstave, kada im je saopštio da se „dobrovoljno“ odriču honorara i da će novac biti poklonjen Kolu srpskih sestara, odnosno, kada jedini cilj zbog kojeg su došli u Srbobran izostane. Ali tada su glumci izvan uloga, a smeh neće poteći od publike koja gleda predstavu već od one koja gleda film. Jedino filmska publika može da vidi ono što se događa iza kulisa – pukovnik Gavra uvrće ruku Stanislavu, koji uzima novac, kako bi ovaj shvatio da treba da ga se odrekne u dobrotvorne svrhe. Efekat smešnog, u ovom slučaju, nije proizašao iz odigranog komada nego nakon njega. Smešno, kao što je poznato, ne mora istovremeno da bude i komično; ono je ovde proizašlo iz kontrasta koji se javio između namere i sredstava (Hegel 1975: 606).

Po savetu pukovnika Gavre, koji je predstavu vrednovao kao glupost, pozorišna trupa menja repertoar budući da će igrati srpskim vojnicima na prvoj liniji fronta, te je umesnije prilagoditi predstavu interesovanjima publike i odigrati nešto iz srpske istorije. Odluka pada na Smrt Stefana Dečanskog, istorijsku tragediju Jovana Sterije Popovića, koja obrađuje samo kraj i tragični završetak Stefanovog života, s ambicijom da je kritički osvetli. U njoj dominira politička tema – borba za vlast. Valja pomenuti da Sterija u članku O teatru i teatarskim delima iznosi stav da treba napisati originalnu srpsku dramu, i da je vrlo štetno bezobzirno podražavati strane pisce (Deretić 2000: 623). On je Aristotelovu katarzu shvatio moralno-didaktički, a teatar kao lek za moralne bolesti. Tragedija, shodno tome, treba da stišava strasti. Pored individualnog odgoja, isticao je potrebu nacionalnog vaspitanja na odabranim primerima iz istorije (Deretić 2000: 623).

Odigrana predstava je svakako vekovima zakasneli moralno-didaktički uzor za srpske borce koji su već u žaru borbe za očuvanje dostojanstva svojih predaka. Ali ovoga puta publika nije ostala bez reakcije i dolazi do nove protivrečnosti – vojnici koji su gledali tragediju, reagovali su kao da su gledali bulevarsku komediju, a glumci-likovi su koristili maske komičara glumeći u istorijskoj tragediji. Efekat je na kraju bio isti kao kada su izvodili Fejdoov komad – izostali su aplauz i honorar. Došlo je do mešanja publike i glumaca raznim lascivnim upadicama u toku predstave, koja je onda i prekinuta jer je došlo do njihovog fizičkog obračuna.

Iako je jasno da je već samim dolaskom u Srbobran turneja propala, odigrane predstave pred civilima i vojnicima imaju višestruku funkciju na filmu. Najpre podvlače nekoliko bitnih pitanja koja se tiču same prirode glume, aludiraju na pozorišnu situaciju u Srbiji devedesetih i određuju stilski raspon dešavanja na samom filmu koji treba da najavi jednu šire shvaćenu pozornicu na kojoj najvažnije predstave tek treba da se odigraju.

Performans glumaca-likova bi se mogao okarakterisati kao šablonski, a šablon je najveća opasnost za umetnost (Stanislavski 2004: 43). Sami glumci mogu biti ubeđeni da služe pravoj umetnosti, a ne znaju da se prosto bave scenskim zanatom (Stanislavski 2004: 43). Gore od suvog zanata je kreveljenje. Skakanje, rikanje, škrgutanje zubima, prevrtanje očima za nas je, na primer, odavno postala slika o divljem čoveku (Stanislavski 2004:43). Na isti način se preuzima i slika ljubomornog čoveka (na primer), i izvodi se po šablonima koji ga karakterišu. Ovde se preglumljivanje, okvirni glumački šabloni, gestovi i mimike, karakteristični za određenu epohu, pokušavaju podražavati ali i to bezuspešno. A gestovi i mimike koji su specifični za jednu epohu, u drugoj mogu biti potpuno deplasirani (Stanislavski 2004: 44). To je slučaj sa predstavama koje su odigrane na filmu i koje danas ni u mirnodopskim uslovima ne bi mogle izazvati uzbuđenje kod publike. Nesreća je pak u tome što je svaki šablon zarazan, i ma koliko bio savršeno izveden, on ne može da uzbuđi gledaoca (Stanislavski 2004: 34). S tim u vezi, postavlja se pitanje cilja takve glume. Da li je u pitanju eksploatacija umetnosti? Njoj se ili prinosi žrtva ili se eksploatiše, a na glumcu je da odluči. Izvedenim predstavama na filmu kao da se aludira na sudbinu pozorišta devedesetih godina u Srbiji.

U bivšoj Jugoslaviji, u vreme populističke vladavine Slobodana Miloševića, „pozorište je pratilo sve faze njegovog političkog uspona, odigravši jednu od najsravnijih uloga u svojoj istoriji“ (Miočinović 2008: 67). Posle predstava u kojima su rehabilitovane nacionalne vođe, dinastije, kult pravoslavlja, svetaca, obreda, krvi i tla, došla je na red zabava, umirivanje kolektivne nečiste savesti.

„U Beogradu bez stida funkcioniše velika mašinerija zabave...“ (Miočinović 2008: 68).

Priroda izvedenih predstava se može i drugačije tumačiti. Njihovo postavljanje na pozornicu odredilo je stilski raspon dešavanja na filmu koji će se kretati od komičnog do tragičnog i obrnuto, ali ih nikada neće dodirivati. Jer ono što bi uistinu bilo tragično, moralo bi da sadrži u sebi nešto uzvišeno, veliko, što neopozivo mora da propadne. I inače, tragično nije zamislivo bez nekih vrednosnih postulata, kao što u osnovi nije ni komično, jer i ono podrazumeva uzvišeno koje pada, na primer, u ravan svakodnevnog. I ako ima smeha, on je u ovom filmu rezervisan isključivo za gledaoce filma, a ne za likove-gledaoce. Taj smeh nije potekao od ovog komičnog pincipa, već zbog toga što nedostaje jedan uzvišeni plan (Štajger 1987: 156).

Između tragičnog i komičnog uvalila se stvarnost koja je nalik paklu u kojem vlada večni prezent. Pozornica na kojoj će se odigrati glavna predstava je „iza zatvorenih vrata“¹⁰, a njena zavesa biće podignuta tek po spuštanju one na zvaničnim predstavama koje je ugovorio Stanislav. Ali tada će glumci-likovi izvoditi predstave da bi preživeli, a ujedno će biti i publika koja će na novoj pozornici gledati predstave onih koji, samo naizgled, nisu glumci.

Gluma kao umetnost preživljavanja

U želji da što pre pobjegnu iz ratom zahvaćene Srpske Krajine i vrate se u Beograd, glumci su zalutali i naleteli na minsko polje i hrvatsku vojsku. Zagrebačka glumica Sonja, kako bi ih ubedila da su oni zapravo hrvatski kazališni glumci, počinje da glumi Petrunijelu iz komedije Dundo Maroje Marina Držića. Pozornica je minsko polje, a publiku čine hrvatski vojnici. Sonja glumi tipičnu služavku bogate kurtizane – spontanu, promišljenu, duhovitu i naivnu. Kontrast između glumljenog i okolnosti u kojima se glumi više je nego očigledan, i ta nesrazmera svedoči o težini uloge koju treba odigrati. Da bi glumci bili spaseni, potrebno je da publika (u ovom slučaju su to hrvatski vojnici) poveruje da je trupa iz Beograda zapravo iz Hrvatske.

Dok Sonja izvodi predstavu, javljaju se komični efekti – publika se smeje, s tom razlikom što se mi kao filmska publika ne smejemo, dok je situacija bila suprotna pri izvođenju Fejdoovog komada. Zagrebačka glumica očigledno nije bila diletantkinja, kako je to moglo da se zaključi pri izvođenju komada Buba u uhu; pre bi se reklo da joj je u izvođenju predstave u Srbobranu nedostajao motiv. Postavljena u graničnu situaciju, Sonja daje sve od sebe i pribli-

¹⁰ Aluzija na dramu Žan-Pola Sartra *Iza zatvorenih vrata* (Prim. aut.).

žava se onome što Stanislavski naziva umetnost preživljavanja koja je ključ za njegov sistem. Preživljavanje pomaže glumcu da ispuni osnovnu svrhu pozorišne umetnosti, koja se sastoji u stvaranju života ljudskog duha uloge i predavanju tog života na pozornici u umetničkom obliku (Stanislavski 2004: 32). Za glumce, u ovom slučaju, preživljavanje je značilo spasavanje golog života. Međutim, predstava biva prekinuta jer se u isto vreme bezuspešno odigravala još jedna – Stanislav se predstavlja zapovedniku hrvatske vojske kao hrvatski glumac, ali ne uspeva, jer je ovaj pokazao bolje umeće. Stanislav je odigrao ulogu koja ga nedvosmisleno prokazuje kao diletanta, ali će njegov diletantizam dovesti u opasnost živote čitave trupe. „Spas“ će doći od srpske paravojske.

Pomenuto je da na filmu ne glume samo oni kojima je dato da glume glumce. Panteri, srpska paravojna formacija, pod vođstvom svog komandanta, prirediće nezaboravnu predstavu srpskim glumcima u ime njihovog tobožnjeg spasenja.

Glavnu ulogu u ovoj predstavi odigraće vođa Pantera koji izvodi komad sa pevanjem u sopstvenoj režiji sa nasumično odabranim likom-žrtvom. On naređuje hrvatskom zarobljeniku da hoda minskim poljem dok ovaj pred glumcima peva Kukavicu i istovremeno grli Sonju. Predstava traje koliko i pesma, a pesma dok zarobljenika ne raznese mina. Ova scena je „paradigma trijumfa zla“¹¹. I to je trenutak koji će život i umetnost dovesti do granice (ne)podnošljivosti. Ubistvo ratnog zarobljenika izvedeno je poput predstave, a tu su bili i svi njeni elementi – pozornica je postavljena na minsko polje, publiku čine hrvatski zarobljenici, srpska paravojska kao i konsternirana srpska pozorišna trupa, dok glumce čine srpski komandant u ulozi dželata i hrvatski zarobljenik u ulozi žrtve. Za razliku od teatra koji je po svojoj prirodi zatvoreni svet koji čine glumci, dekor i dijalog (Sartr 1981: 393), ovde mine nisu dekor, nisu tek naznačene nego su stvarne, a žrtva će zauvek nestati sa pozornice života. Publika se ne nalazi izvan, već u predstavi. Nasuprot umetnosti preživljavanja, ova predstava je njen opoziv, najdublji ponor do kojeg se uopšte može doći. Jedino što je, po svojoj snazi, moglo da oponira ovoj sceni jeste žrtva dostojna antičke tragedije.

Skrenuvši sa koridora, glumci su se našli pred muslimanskom vojskom, pred čijim će vođom Jadranka maestralno nastupiti igrajući monolog iz Euripidove tragedije *Ifigenija na Aulidi*. Po mitu o žrtvovanju *Ifigenije*, koju je

¹¹ Videti detaljnije u prikazu filma objavljenom u Kulturnom dodatku beogradskog dnevnog lista *Politika*: <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Histrioni-u-bosanskom-grotlu.lt.html>.

Euripid obradio, nepogodan vetar zadržavao je Ahejce u Aulidi i oni nisu mogli da otplove u Troju. Po savetu vrača Kalhanta, Agamemnon je poslao po svoju ćerku Ifigeniju da je tobože uda za Ahileja, a u stvari da je žrtvuje Artemidi kako bi ona poslala povoljan vetar. Međutim, pokajao se što je to učinio i po poverljivom sluzi poslao svojoj ženi Klitemnestri pismo da ne šalje Ifigeniju. Menelaj je uхватио pismo, i uskoro dolazi Klitemnestra s Ifigenijom i malim Orestom. Kad je Ahilej sve saznao, Klitemnestra ga moli da joj brani dete od rođenog oca. Ahilej rešava da brani Ifigeniju, ali Agamemnon ne može da popusti. Ni Ahileju ne da vojska da učini šta je obećao. Kad je Ifigenija videla da ceo ratni pohod zavisi od nje, reši da dâ život za slavu cele Helade. Pošto se oprostila od majke i brata, odvedu je ka žrtveniku, ali dolazi glasnik s vešću da je Artemida Ifigeniju sklonila, a umesto nje na žrtvenik podmetnula košutu.

Isto je osetila i mlada glumica kada je nastupila pred muslimanskim vođom. Budući da je Jadranka, do ovog klimaksa, predstavljena kao površna, nezrela, ova scena označava obrt i katarzičan trenutak filma¹². Dok su bili na putu za Srbobran, ona je bezbrižno objašnjavala Laletu kako na trećoj godini fakulteta sprema antičke tragedije, i uvežbava za ispit ulogu Ifigenije. Umesto da ga polaže na Fakultetu dramskih umetnosti, polagaće ga na ratištu i to pred muslimanskom vojskom.

Da bi se ovoga puta glumačka trupa spasla, komandir treba da poveruje da je Jadranka Ifigenija¹³. Mlada studentkinja će glumiti Ifigeniju, i istovremeno će se identifikovati sa njom. U tom trenutku, kao da niko drugi osim nje nije mogao da odigra nijednu drugu ulogu do Ifigenije. Postoji svojstvo nervne patnje koje najveći glumac sveta ne može da oživi ako ga nije proživeo. Ovo je tvrdio Antonen Arto tražeći pravog glumca za ulogu Ašera u filmu *Pad kuće Ašera*. Isto važi i za mladu glumicu koja se i sama našla u poziciji žrtve. Ovo bi, kao što Žaklin Nakaš u delu *Glumac na filmu* primećuje, moglo dovesti do zaključka da je Arto poslednji glumac koji je izašao iz šinjela

¹² O izboru i samom monologu iz Ifigenije na Aulidi Goran Marković kaže: "To je katarzični trenutak filma; izabrao sam baš Ifigeniju na Aulidi da bih tome dodao pravi patos. Kao što se vidi, tu nisam štedeo izražajna sredstva. Glumica je igrala snažno, patetično, ali u tom trenutku to funkcioniše". Videti detaljnije: <http://www.e-novine.com/sr/kultura/clanak.php?id=17628>.

¹³ „...Tradicionalno, najbolji glumac jeste onaj koji uspeva da postigne da se u njemu glumac, pa prema tome i uloga, zaborave; konačno, moćni aparat fikcije će dograbiti čak i autentičnost tela i mleti ga sve do neprepoznatljivosti, do ublažavanja razlike između istinitog i neistinitog“ (Nakaš, 149).

Konstantina Stanislavskog, što se za njega, naravno, ne može tvrditi. Gluma ovde jeste umetnost preživljavanja, ali ne onako kako ju je tumačio Stanislavski, nego baš kako ju je shvatio Arto. Biti Ifigenija, u odigranom monologu, to je značilo potrti sebe (Nakaš 2008: 181). Uloga je jedino tako mogla biti dobro odigrana a glumci spaseni. Vođa muslimanske vojske mogao je oprostiti samozvanoj žrtvi, ali ne i srpskoj studentkinji Jadranki¹⁴.

Komandir muslimanske vojske i srpska studentkinja nalaze se i fizički okrenuti jedan prema drugom u situaciji koja je bila specifičnost antičkih pozorišta. Kako je zapazio Žan-Pol Sartr, svaka ličnost predstavlja jedan pol protivrečnosti (Sartr 1981 :423). U antičkim tragedijama nema sinteze, nema prevazilaženja protivrečnosti. Ovde je protivrečnost oličena u muslimanskoj i srpskoj opziciji, gde je jedna strana morala da bude uklonjena. Snaga antičke tragedije u tom trenutku jedina može da reši datu protivrečnost. Jadranka je srpkinja i glumica koja nije umešana u okolnosti koje su dovele do situacije u kakvoj se zadesila. Muslimanski vođa se takođe našao u situaciji u kojoj mora da vrši ulogu muslimanskog vođe. Kao što Sartr objašnjava protivečnost u jednom komadu Bertolta Brehta, ovde nije reč o tome da se postavi ili ne postavi pitanje njihove krivice (Sartr 1981: 424), već o tome da se potcrta protivrečnost. Drama date protivrečnosti kao spoljašnje datosti, počela je da se odigrava i u samim likovima. Najpre je to potvrdio Lale kada je uzviknuo: „Ja nisam Srbin, ja sam glumac“, dok je hodao po minskom polju. To isto, sa ironičnim obrtom, učinio je i Ljubić, da bi klimaks bio prikazan u Jadrankinom monologu. Protivrečnost je radikalizovana, a poništeni su ljudi koji su je započeli. To je trenutak tragičke krize,¹⁵ krize svakog mogućeg sveta i treba je shvatiti kao neopozivu propast, smrtno očajanje koje više ne zna šta da čini (Hegel 1975: 605). Pomenuto je da se stilski raspon filma kreće između tragičnog i komičnog, ali da ga u ovom filmu ne dodiruje. Ova scena bi možda mogla biti izuzetak.

Činom žrtvovanja, na koje je Jadranka/Ifigenija bila spremna, glumci spasavaju svoje živote, ali se tom scenom suštinski ništa ne razrešava. Njome se pre pokazuje sva tragika protivrečnosti rata. Tragično saznanje do kojeg je komandir došao jeste da su glumci Drugi, kao što je i on, ali je po svemu

¹⁴ U tragediji *Ifigenija na Aulidi* Artemida sklanja Ifigeniju sa žrtvenika i umesto nje podmeće košutu. Ako se vodimo sistemom paralelizama, košuta bi, ironično, ovde bio Ljubić, koji je, od strane iste vojske, stavljen na žrtvenik, ali tek pošto se odrekao sebe.

¹⁵ Hegelovo shvatanje pojma tragičnog ovde izlazi iz domena dramaturgije i pripada domenu metafizike.

sudeći njemu zapala teža uloga koju je morao da odigra. I sva se patnja meri njegovim pogledom.

Ili, da se aristotelovski izrazimo, muslimanski komandir ih oslobađa jer je došlo do prepoznavanja (Miočinović 2008: 22). Treba pomenuti da je ovde došlo do dvostrukog prepoznavanja. Pri susretu sa glumcima iz Beograda rekao im je koliko ih je nekada voleo, dok ih sada više ne (pre)poznaje – oni su za njega neprijatelji koje treba fizički ukloniti. Posle Jadrankine igre, došlo je do novog, bolnijeg prepoznavanja posle kojeg im poklanja živote.

Ovaj katarzični trenutak filma, povlačenjem paradigmatičke priče u uznemirujuću sadašnjost, ili u blisku istorijsku prošlost, osvetljava pogled na ratni kontekst u kojem su glumci-likovi boravili. Istovremeno, Jadrankina gluma je dokaz da čovek može steći saznanje na dva načina – putem naučnog ali i umetničkog saznanja.

Treba dodati da je na Jadrankinom primeru najbolje oslikana napetost između pozorišta i filma, odnosno pozorišta u filmu i glume u glumi. Ovo je kulminativni trenutak i u tehničkom smislu jer glumica nastupa sa istovremeno dve uloge. Ifigenijina aura na sceni u očima žive publike neodvojiva je od glumice (Jadranke) koja igra tu ulogu (Nakaš 2008: 19). Međutim, gledaoci filma takođe ne ostaju ravnodušni prema njenoj glumi. Za razliku od muslimanskog vođe, filmska publika gleda glumicu koja deluje snagom svoje ličnosti (Jelena Đokić), ali odustajući od svoje aure. Kada glumi Ifigeniju, Jadranka u to isto vreme nije ni na jednom drugom mestu. Taj pozorišni trenutak je prolazan, neponovljiv, što ne važi za filmski trenutak. Gledaoci koji gledaju film vide Jelenu Đokić kao Jadranku, ali Jelena Đokić u tom trenutku boravi na nekom drugom mestu (Nakaš 2008: 19). To bi ujedno bila i jedna od razlika u doživljaju dva medija kao što su pozorište i film.

Paradoks smrti glumca

Po povratku iz Srpske Krajine, pozorišna trupa dolazi u svoje matično pozorište u Beogradu i večerava za scenskim stolom na praznoj sceni Narodnog pozorišta. Svetla se gasi i tom tamom završava se film Turneja. Reakcija pozorišne publike iznova je izostala, s tom razlikom što ovoga puta gledalaca-likova nema. Filmska publika je jedina koja vidi scenu. Da li je u pitanju hamletovski shvaćena klopka za one koji gledaju film? Ako bi bilo tako, Goran Marković bi se kao scenarista i režiser našao u ulozi Hamleta, a mi kao filmska publika u ulozi kralja koji treba da bude prokazan. Pokazalo se, međutim, da kada je o profesionalnim glumcima-likovima reč, pozorište u ovom filmu nema funkciju da „razotkrije laž“, da „vrlini pokaže njeno sopst-

veno lice“, „poroku njegovu rođenu sliku“. Izuzetak su bili, kao što je pomenuto, neglumci-likovi.

Analiza Jadrankinog monologa pokazala je da uloga teatra na filmu, i same glume, suštinski ne menja ništa u odnosu na svet. Videli smo da razrešenja protivrečnosti nema i da će se situacija nastaviti po nužnosti zbivanja. Snaga antičke tragedije je omogućila, putem bolnog prepoznavanja, izvesnu identifikaciju sa žrtvom, ali ništa nije razrešeno, i pitanje je da li će ikada biti. Ujedno je i to odgovor na pitanje šta se izrodilo iz sudara sveta ratnika i sveta umetnika.

S obzirom na to da naslov filma treba čitati u ironijskom ključu, da li tako treba gledati i na glumce? Šta je uopšte „ostalo“ od njih pri povratku? U filmu, oni su pozorišna trupa bez pravog pozorišta i uloge i nalik su junacima teatra apsurdna. Neke teme ih sa njim i povezuju – tema nesporazuma (koja otkriva složenost ljudskih odnosa, a da nije dovela do dramskog zapleta u klasičnom značenju); koncentrična radnja: jedinstvena dramska situacija se ponavlja u identičnom obliku, sa istim ili drugim ličnostima); izgovoreni dramski tekst je zamena za neizgovoreno (Rečnik književnih termina 2007: 42). S duge strane, u svetu sveopšte ugroženosti, svi smo kao deca, o čemu svedoče i glumci-likovi u ovom filmu.

Skidanjem personalne maske, glumac napušta svoju društvenu ulogu i gluma postaje samooslobađajuća i samootkrivalačka, a teatar je mesto na kojem se to događa. U ovom filmu, glumci „gube nevinost“ i „stapaju se sa užasom stvarnosti kojoj su mislili da ne pripadaju“ (Bradić 2002:6). Ali ono što je na kraju „ostalo“ od glumaca u ovom filmu ipak treba tražiti u jednom subjektivnom, intimističkom tonu kakav je potpisnik ovog filma ostavio. Glumci jesu ostali goli i bez maske, što bi moglo označiti i njihovu smrt, ali istovremeno vaskrsavaju demistifikovani Glumci,¹⁶ kojima Goran Marković zapravo posvećuje ovaj film¹⁷. U tome je možda njihov suštinski paradoks.

Literatura

ABÎME (1993): *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaires le Robert*, Paris.

Bradić, Nebojša (2002): *O saučesništvu*, u: *Osma sednica i druge drame*, Novi Sad: Dnevnik, 5–6.

¹⁶ U završnoj sceni, pre gašenja scenskog svetla, za stolom će ostati samo pravi glumci – jedini diletant među njima, Stanislav, napustiće scenu.

¹⁷ Goran Marković je napisao *Male tajne* (Clio 2008), delo koje je žanrovski odredio kao hroniku, i koje je takođe svojevrsna oda glumcima i glumačkom zanatu.

- Deretić, Jovan (2002): Sterija i rađanje srpske drame, u: Istorija srpske književnosti, Prosveta, Beograd. 622–624.
- Grejam, Gordon (2000): Filozofija umetnosti, Clio, Beograd. 133–145.
- Hegel, G.V.H. (1975): Estetika III, Bigz, Beograd, 605–607.
- Hristić, Jovan (1986): Hamletovo pitanje, u: Studije o drami, Narodna knjiga, Beograd, 17–41.
- Kami, Alber (2008): Apsurdni čovek, u Mit o Sizifu, Paideia, Beograd.
- Marković, Goran (2002): Osma sednica i druge drame, Novi Sad: Dnevnik.
- Miočinović, Mirjana (2008): Pozorište i giljotina, Fabrika knjiga, Beograd. 9–153.
- Nakaš, Žaklin (2008): Glumac na filmu, Clio, Beograd.
- Ognjanović, Dejan (2008): Srpski horor film između metafore i stvarnosti, u: Novi kadrovi – skrajnute vrednosti srpskog filma, Clio, Beograd. 28–37.
- Rečnik književnih termina (2007): priredila Tanja Popović, Logos Art, Beograd, 42.
- Sartr, Žan-Pol (1981): Tekstovi o pozorištu, u: Drame, Nolit, Beograd. 389–439.
- Stanislavski, Konstantin (2004): Sistem (Teorija glume), Ethos, Beograd.
- Štajger, Emil (1978): Dramski stil: napetost, u Umeće tumačenja i drugi ogledi, Prosveta, Beograd, 141–182.

Internet izvori

- <http://www.e-novine.com/sr/kultura/clanak.php?id=17628>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=626593>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.magazinwomen.com/arhiva/31/turneja/html>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Histrioni-u-bosanskom-grotlu.lt.html>, pristup: 10. 10. 2009.
- <http://www.novikadrovi.net/kritike/87-kritika.php>, pristup: 10. 10. 2009.

Kinematografija u Srbiji 1896–1941

Stevan Jovičić (Beograd)

1. Prve filmske predstave i prva filmska snimanja u Srbiji

Film je postao poznat u Srbiji kao pojava i atrakcija 6. juna 1896. godine (25. maja po starom kalendaru) kada je, u Beogradu, u kafani kod „Zlatnog krsta“ (na mestu gde se danas nalazi kafana „Dušanov grad“), na Terazijama, održana prva bioskopska predstava na Balkanskom poluostrvu. Filmove je prikazao zastupnik braće Limijer (Lumiere) Andre Kar (Andre Carre), sa mehaničarom Žil Žirenom (Jules Girin). Program je bio sličan prvoj bioskopskoj predstavi održanoj u Parizu 28. decembra 1895. godine (Rušenje zida, Kupanje u moru, Ulazak voza u stanicu...). Filmovi su prikazivani do 30. juna. Pored velikog broja Beogradjana filmove je 16. juna gledao i kralj Aleksandar Obrenović.

Početkom marta 1897. godine Andre Kar ponovo dolazi Beograd. Snimio je 15 filmova, ali je samo 12 prikazano: „Tramvajska stanica na Terazijama“ i „Izlazak radnika iz Fabrike duvana“. Filmove je prikazivao od 5. marta do 12. aprila u sali kafane kod „Hajduk Veljka“ (ugao Knez Mihailove ulice i Obilićevog venca). Iz napisa lista „Večernje novosti“ može se zaključiti da je 25. marta putovao u Šabac i verovatno prikazao filmove.

Postoje podaci u dnevnoj štampi da su prikazani, a samim tim i snimljeni filmovi „Dolazak železničkog vlaka u novosadsku stanicu“ (1897), „Venčanje Aleksandra Obrenovića i Drage Mašin“ (1900), „Srbija“ (1903). Medjutim, najstariji sačuvani film snimljen u Srbiji je „Krunisanje kralja Petra I u Beogradu 1904. godine“ koji je realizovao srpski počasni konzul iz Šefilda (Sheffield), Englez, Arnold Mjur Vilson (Arnold Muir Wilson) sa snimateljem Frenk Storm Moteršoom (Frank Storm Motershaw). Ovaj film ima veliku istorijsku i kulturnu vrednost, ali po načinu kako je snimljen uvrštava se među naznačajnija ostvarenja sa početka veka u svom žanru. Sačuvani

filmski materijal je rekonstruisan i zaštićen je kao kulturno dobro od izuzetnog značaja za istoriju i kulturu srpskog naroda (Sl. glasnik SRS br.19/1980).

Poseban značaj imaju filmska snimanja Ernesta Bošnjaka u Somboru. Od 1906. godine počeo je da prikazuje filmove, a 1909. godine kupuje kameru i snima igru devojaka u parku pod nazivom „U državi Terpsihore“, prvi inscenirani film kod nas. U istoriju našeg filma ulazi sa filmom „Otkrivanje spomenika Ferencu Rakociju u Somboru 1912. godine“ jer snima sa kamerom koja ima stativ sa pokretnim postoljem. Napravio je dva istorijska pokreta kamerom, po horizontali i vertikalni. Posebno mesto u našem filmu ima Aleksandar Lifka, vlasnik jednog od najvećih putujućih bioskopa u Evropi koji se nastanjuje u Subotici i otvara bioskop 1911. godine. Veoma mnogo je snimao, ali iz vremena pre Prvog svetskog rata sačuvan je samo film „Srpsko Bogojavljenje u Subotici“.

2. Prikazivanje filmova u Srbiji (1900–1941)

Pozati evropski putujući bioskopi „Narten“, „Bahmajer“ (Bachmayer), ali i jedan od najvećih i najmodernijih, „Elektro bioskop Lifka“ koji je osnovan u Trstu 1901. godine, bar jednom godišnje gostuju u Srbiji, a veoma često posećuju sva veća mesta putujući bioskopi čiji su vlasnici bili našeg porekla. Najznačajniji je „Prvi srpski kinematograf“ Stojana Nanića, madjioničara iz Zaječara koji prikazuje filmove po Srbiji i Bugarskoj od 1900–1904. godine. Jedan od najvećih putujućih bioskopa bio je „Elektro bioskop Lifka“ osnovan u Trstu 1901. godine. Od domaćih vlasnika putujućih bioskopa najpoznatiji su Milosav Nešović iz Užica (1907), Bora Jelkić (1908) i Todor Najdanović-Negotinac (1911).

Prvi stalni bioskop u Beogradu „Grand bioskop“ u hotelu „Pariz“ Svetozara Botorića počeo je sa radom 13. decembra 1908. godine Ugledajući se na njega i drugi vlasnici svoje kafane pretvaraju u bioskope. Ubrzo počinju da se namenski grade prvi bioskopi: „Moderni bioskop“ (1910), „Kasina“ (1911), „Koloseum“ (1911). Do početka Prvog svetskog rata u Beogradu je otvoreno 18 stalnih bioskopa, a u svim većim mestima postojali su bioskopi. Prvi je otvoren 1907. godine u Užicu „Bioskop Milosava Nešovića“, ali zbog povremenih gostovanja po drugim gradovima, početkom 1908. prikazivao je filmove u Valjevu („Štampa“ 25.II/10.III 1908), pa se zbog toga ne smatra prvim/stalnim bioskopom u Srbiji.

Postoje podaci da su do početka Prvog svetskog rata stalni bioskopi radili u Somboru, Subotici, Novom Sadu, Vršcu, Nišu, Kragujevcu, Valjevu, Smederevu, Požarevcu, Negotinu, Gornjem Milanovcu, Leskovcu, Paraćinu, Prokuplju, Vrnjačkoj Banji, Vranju, Smederevskoj Palanci, Jagodini, Šapcu. Za

vreme austrougarske okupacije Srbije postojali su bioskopi u Beogradu, Nišu, Užicu, Valjevu, Smederevu, Smederevskoj Palanci...

Posle završetka Prvog svetskog rata bioskopska mreža se naglo razvija i postaje značajna privredna aktivnost, skoro sva veća mesta u Srbiji otvaraju bioskopske dvorane. Pred početak Drugog svetskog rata u Srbiji radi 1514 bioskopa, a najrazvijeniju mrežu ima Vojvodina sa 88 stalnih dvorana. Većina bioskopa nastavila je da radi za vreme rata, a prikazivani su uglavnom nemački, italijanski i mađarski filmovi.

3. Proizvodnja filmova u Srbiji (1908–1918)

U knjizi „Hadži-Loja“ od Branislava Nušića, u prvom izdanju iz decembra 1908. godine piše: „Bioskop *Ben Akiba* snimio je celu predstavu“. Podatak da je popularna pozorišna predstava Nušićeve jednočinke u kojoj je glavnu ulogu tumačio Milorad Petrović snimljena filmskom kamerom otkriven je nedavno, ali nema podataka da je film i prikazan. Pored filma „Hadži-Loja“ bioskop „Ben-Akiba“ snimio je i više dokumentarnih filmova iz beogradskog života: „Smena dvorske straže“, „Korzo u Beogradu“, „Velika pijaca“, „Vežba vojske“, koji su prikazivani („Truba“, Beograd 21.11.1908.). Drugih proverenih podataka o filmskim snimanjima ovog bioskopa u ovom trenutku nema.

Proizvodnja filmova u Srbiji počinje 1911. godine kada Svetožar Botorić, vlasnik „Grand bioskopa“ u hotelu Pariz prikazuje film „Svečana predaja starih i prijem novih zastava“ koji je realizovao u saradnji sa pariskom firmom „Pate frer“ (Pathé Frères), a snimio ga je Luj De Beri (Louis Pitrolf de Beery).

Svetožar Botorić i grupa beogradskih sineasta: „Udruženje za snimanje srpskih filmova“, koje je predvodio Ilija Stanojević Čiča Ilija, glumac i reditelj Narodnog pozorišta snima prve igrane filmove 1911. godine.

Tokom 1911. godine u režiji Ilije Stanojevića snimljen je film „Ciganska svadba“, često nepravilno nazivan „Bibija“, o životu srpskih Cigana. Film je registrovan u Patevom katalogu za 1913. pod brojem 8 sa naslovom: „U Srbiji: jedna ciganska svadba“ (En Serbie: Un Mariage chez les Tziganes).

Naznačajniji film snimljen u produkciji Svetožara Botorića je „Život i dela besmrtnog vožda Karadjordja“ (1911), koji se do otkrića podatka o snimanju „Hadži-Loje“ smatrao za prvi igrani film u Srbiji i na Balkanu. Snimljen je delimično po narodnoj pesmi „Početak bune na dahije“, režirao ga je Ilija Stanojević po scenariju koji je napisao sa Jirom Manokom i Savkovićem, a snimatelj je bio Luj De Beri. U filmu su igrali najpoznatiji glumci Narodnog pozorišta u Beogradu: Milorad Petrović (Karadjordje), Dobrica Milutinović (Janko Katić), Teodora Arsenović (Jelena), Ilija Stanojević (Turski paša i

Vujica Vulićević). Film je prikazan 17/30. novembra 1911. godine, a po načinu kako je snimljen, sa nizom masovnih scena i po, za svoje vreme, velikoj dužini predstavlja značajno ostvarenje ne samo u srpskoj kinematografiji. Botorić i verovatno ista ekipa snimili su, istorijsku dramu „Urlih Celjski i Vladislav Hunjadi“ koji je na repertoaru krajem 1911. godine. To je bio i poslednji Botorićev igrani film. Nastavio je da proizvodi dokumentarne filmove koje prvo snima Luj De Beri, a od 1912. godine i Slavko Jovanović. Prvi Jovanovićev film je „Poplava u Savamali i Dušanovoj ulici“, a afirmiše se kao snimatelj filmom „Dolazak prvih ranjenika u Beograd“ (1912). Dugo je vladalo uverenje da je od filma sačuvano samo nekoliko fotografija, ali je u austrijskoj kinoteci otkrivena kopija i tog filma i drugih filmova koji su snimljeni u produkciji Botorića i rekonstruisani i danas predstavljaju najznačajniji fond Jugoslovenske kinoteke.

Pored Botorićevog preduzeća u Beogradu filmove snimaju „Moderni bioskop“ braće Savić, „Bioskop Kasina“ Djoke Bogdanovića, „Bioskop kod Kolarca“ braće Cvetković.

Vlasnici lista „Mali žurnal“ Pera i Boža Savić, sagradili su „Moderni bioskop“ u Kolarčevoj ulici 1910. godine, a potaknuti uspesima Botorićevih filmova prvi film „Doček Milorada Rajčevića, svetskog putnika“ snimaju 21. septembra 1911. godine. U 1912. snimaju „Sa beogradskog korzoa“, „Terazije“, „Svečanosti u Sofiji“, „Srpsko Bogojavljenje U Beogradu“, „Iz Jevrejske male i sa Dorćola“, „Slike iz beogradskog života II deo“, „Uskršnje trke na Banji-ci“, „Doček hrvatskih studenata u Beogradu“ i jedan igrani film „Jadna majka“ koji je trebalo da bude prvi iz serije drama iz srpskog života. Premijera je bila 11. aprila 1912. godine. Film je režirao verovatno Boža Savić, snimio ga Luj De Beri, a glumila je Emilija Popović sa djacima Topčiderske škole. Sa ovim filmom prestaje filmska delatnost braće Savić.

Djoka Bogdanović, vlasnik bioskopa „Kasine“ počinje da snima 1913. godine, na samom početku Drugog balkanskog rata. Dozvolu da snima na frontu izdaje mu pomoćnik načelnika Generalštaba djeneral Živojin Mišić, saglašavajući se sa zahtevom da Bogdanović snima ratne događaje. Najveći deo svih snimljenih materijala, od događaja u Drugom balkanskom ratu i potpisivanja mira u Bukureštu, do prelaza srpske vojske u Srem 1914. godine porodica Bogdanović je sačuvala i predala Jugoslovenskoj kinoteci. Svi filmovi o Balkanskom ratu su proglašeni za kulturno dobro od izuzetnog značaja za istoriju i kulturu srpskog naroda.

Za Bogdanovića su snimali Rus, Samson Černov, Beogradjanin Slavko Jovanović i neidentifikovani strani snimatelji. U bioskopu „Kasini“ prikazani su sledeći filmovi: „Nj. V. kralj Petar u Sabornoj crkvi na blagodarenju za srećno

zaključenje mira u Bukureštu“, „Srpski gradovi Veles i Štip“, „Nj.V. prestolonaslednik Aleksandar, komandant I armije na Crnom vrhu“, „Bitka na Kiselici“, „Dolazak IV konjičkog puka u Beograd“, „Bitka na Žedilovu“, „Prva srpska parna pivara Djordja Vajferta u Beogradu“, „Djerdap“, „Put g.g. Pašića, Venizelosa i Vukotića od Turne do Beograda“, „Štab III armije“, „Turski i bugarski zarobljenici u Beogradskom gradu“, „Prenos ranjenika iz Kumanova“, „XIII konjička divizija“, „Grambergova bolnica pri radu“, „Sahrana potporučnika Živojina Marinkovića u Krivoj Palanci“, „Pukovnik Nedić u borbi Bitka na Crnom kamenu“, „Istibanja“, „Vojnička groblja oko položaja kod Krive Palanke“, „Bugarska zverstva“, „Municiona kolona Dunavske divizije“ i najznačajniji sačuvani film „Povratak srpskih pobednika“. U 1914. godini snimljeni su filmovi: „Život srpske vojske u logoru na Banjici“, „Slike iz Beograda“, „Dolazak regruta“, „Zakletva regruta Vardarskog puka u Beogradskom gradu na dan 14. aprila 1914.“, „Polaganje temelja Bogosloviji svetog Save 27. aprila 1914.“, „Trke na Novom trkalištu 27. maja 1914.“, „Proslava Vidovdana 15. juna 1914.“, „Pogreb Nikolaja Hartviga, carskog ruskog poslanika u Beogradu“, „Srećna Nova godina“. Snimci o borbama srpske vojske u Sremu nisu montirani ni prikazani. Djoka Bogdanović umire u Nišu 1915. godine.

Braća Cvetkovići: Djoka, Krsta i Dragutin, rodom Timoćani, zakupci su kafane „Kolarac“ u kojoj su otvorili bioskop. Reklamirali su se da prikazuju sopstvene filmove koje su snimali 1913. godine: „Svečani doček srpske pobe-donosne vojske sa srpskobugarskog bojišta u prestonici“, „Srpskobugarski rat“ dužine 1,127 metara, „Svečani doček i zakletva regruta iz Nove Srbije u Donjem gradu“ i „Vrbica u Beogradu“ (1914). Više podataka o njihovoj delatnosti nema niti je poznato ko su im bili snimatelji.

U Prvom svetskom ratu značajna su snimanja koja je obavio Dragiša Stojadinović za vreme odbrane Beograda, a potom kao šef Kinematografske sekcije na Solunskom frontu gde mu je pomoćnik oficir i snimatelj Mihailo Mika Mihailović Afrika. Od filmova koje su snimili sačuvan je „Požar Soluna“ (1917) i „Solunski proces“ (1917).

U Novom Sadu u toku Prvog svetskog rata učenik Trgovačke akademije, zaljubljenik u film, Vladimir Totović sa samo 17 godina snima dva igrana filma „Spasilac“ (1915) i „Lopov Detektiv“ (1916). Ni jedan nije sačuvan, a malo se zna i o filmovima koje je snimio u Beču, Budimpešti i Pragu. Pozvan je u vojsku i poginuo je u blizini Gorice 1917. godine.

4. Strana snimanja u Srbiji (1897–1918)

Od filmskih snimanja Andre Kara iz 1897. godine Srbija je interesovala filmske snimatelja, kako zbog prirode, tako i zbog događaja koji su uzbuđivali svetsku javnost. Prvo venčanje, a potom ubistvo kralja Aleksandra Obrenovića i kraljice Drage poslužilo je da „Pate“ 1903. godine snimi film „Ubistvo srpske kraljevske porodice“ i prikaže u celom svetu. Krunisanje kralja Petra I snimilo je nekoliko preduzeća, a sačuvan je samo film Arnolda Mjur Vilsona. Za vreme Aneksione krize 1908. godine, za Nordisk film, snimljen je film „Beograd“, a za Patea „Srpska vojska“. Poznati su filmovi „Današnji gospodari Srbije“ (Serbiens jetzige Herren, 1910), „Putovanje kroz Srbiju“ (Streifzüge durch Serbien, 1910). Interesovanje u svetu izazvala su putovanja kralja Petra: „Poseta kralja Petra Petrogradu“ (1910), „Doček kralja Petra u Kijevu“ (1910), „Doček kralja Petra i revi trupa u Carigradu“ (1910), ali su sačuvani samo filmovi „Poseta kralja Petra Rimu“ (1911) i „Kralj Petar u Parizu“ (1911).

U Balkanskim ratovima snimatelji Patea, Gomona (Gaumonta), Ekler (Eclair), Mester (Messter) snimali su sve značajne događaje, ali sem Bogdanovićevih filmova sačuvano je samo desetak Pateovih i Gomonovih žurnala sa storijama balkanskog ratišta.

U Prvom svetskom ratu Srbija se ponovo našla u centru svetskih zbivanja. Malo filmova je sačuvano, najznačajnije su Gomonove žurnalske storije o Beogradu i nemački film o osvajanju Srbije „Kinematografski izveštaj sa Balkana“. Nekoliko stotina filmova koje su Saveznici snimili na Solunskom frontu uništeno je u požarima posle rata. Tako da se danas smatra da je najkompletniji materijal o Balkanskom bojištu i Solunskom frontu u filmu „Golgota Srbije“ (1940) koji su realizovali Andra i Zarija Djokić tokom tridesetih godina, a koji je 1993. rekonstruisao u Jugoslovenskoj kinoteci Stevan Jovičić.

5. Film u Srbiji dvadesetih godina

Posle završetka Prvog svetskog rata i stvaranja Jugoslavije film dobija podršku države u stvaranju edukativnih i dokumentarnih filmova. U Beogradu „Kinematografska sekcija“ nastavlja snimanja i organizuje prikazivanje dokumentarnih filmova o srpskoj vojsci. Prvi snimljeni film u novoj državi je „Stvaranje Jugoslavije“ koji je realizovao poznati srpski fotograf Rista Marjanović uz asistenciju Andre Glišića, koji je kasnije osnovao „Artistik film“. Film je dug oko 100 metara i prikazivao je prevoz srpske vojske preko Save. Vojni snimatelj, Mihailo Mihailović sa rediteljem i glumcem, Milutinom Batom Nikoli-

ćem nastavio je posle ukidanja „Kinematografske sekcije“ da radi u „Radionici za izradu filmova“ pri Ministarstvu zdravlja. Snimaju seriju edukativnih filmova „Tragedija naše dece“ (1922), a potom „Za koricu hleba“, „Greh alkohola“ i „Doktor Tokerama“ u kojima insistiraju na vaspitnoj ulozi filma, ali iz sačuvanih fotografija moguće je uočiti blag uticaj ekspresionizma.

Slavko Jovanović osnovao je posle rata preduzeće „Mačva film“. Tokom 1922. godine snimio je dokumentarne filmove „Proslava Kumanovske bitke“, „Ženidba kralja Aleksandra“ i „Put beogradskih opština od Beograda do Bitolja“. Pokušao je da snimi igrani film „Hajduk Stanko“. Uložio je svoju ne malu uštedjevinu, ali je realizovao samo animiranu reklamu za budući film, koju je prikazivao na zidu, na početku knez Mihailove ulice. Poplava mu je uništila laboratoriju pre početka snimanja i zauvek je presta da se bavi filmom.

U Beogradu dvadesetih godina deluje preduzeće „Srbija film“ sa sedištem u Resavskoj 14 i Bitoljskoj 73 koje nije istraženo. Iz tog perioda sačuvani su filmovi „Dečja izložba i proslava dečjih dana u Beogradu 1922. godine“ i „Svečano osvećenje kosturnice u Prnjavoru 5. XI 1922. godine“ za koje se pretpostavlja da pripadaju preduzeću „Srbija film“.

U Somboru, bez ikakvih kontakata sa drugim sredinama, Ernest Bošnjak, štampar i pronalazač, osniva „Boer film“ (Ernest Bošnjak Film). Sa ekipom sineasta 1923. godine snima igrane filmove „Laži mene radi“, „Moja draga kolenka“ i započinje „Fauna“. Kad je utrošio uštedjevinu od oko milion dinara u zlatu pokušao je da pridobije bogate trgovce da ga finansiraju i snima im reklamni animirani film „Ovde traži pa ćeš naći milijon“. Nije uspeo da završi započete filmove. Bankrotirao je i u trenutku razočaranja poklanja filmove prijatelju berberinu da ih pretopi u lak, a on se posvećuje štamparskom poslu. Sačuvani su delovi njegovih filmova i nekoliko reportaža o Somboru pokazuju da je Bošnjak bio dobar snimatelj, ali nije uspeo da postane producent i da u Somboru stvori „Holivud“.

Beograd postaje filmski centar u Srbiji polovinom dvadesetih godina. Sineasti se okupljaju oko „Kluba filmofila“ u kome je književnik Branimir Josić, filmski kritičari Boško Tokin i Dragan Aleksić, snimatelji Slavko Jovanović, Žarko Djordjević i Josip Novak koji tu stiže prva znanja o filmu. Oni ne uspevaju 1923. godine da završe film „Kačaci u Topčideru“ ili „Budi bog sa nama“. Klub se raspada, ali ubrzo se stvaraju filmska preduzeća „Ekspres film“ Žarka Djordjevića, „Novaković film“ Koste Novakovića, „Artistik film“ Andrije i Zarija Djokića, „Pobeda film“ Josipa Novaka i „Osvit film“ Stevana Miškovića. U Vojvodini posle propasti „Boer filma“, Danilo Jakšić iz Starog Bečaja osniva „Titan film“, a Aleksandar Lifka u Subotici pokušava da se

aktivira kroz preduzeće „Orijent film“. Sva novoosnovana filmska preduzeća intenzivno se bave distribucijom i prodajom filmske tehnike da bi zaradili novac za povremeno snimanje filmova.

Otvaraju se i prve filmske škole, u Beogradu skoro istovremeno deluju tri. „Filmska škola“ Aleksandra Čerepova u zgradi Srpske akademije nauka i umetnosti (1929), „Filmska škola“ Jugoslovenskog prosvetnog filma u Miloša Velikog broj 6 (1931) i „Ton filmska akademija“ koju vodi književnik Suma Pandurović u palati „Luksor“ (1932).

Prvo značajno filmsko preduzeće u Beogradu je „Ekspres film“ koji se specijalizuje za snimanje sportskih filmova („Štafetno trčanje kroz Beograd 1923 i 1924“, „Utakmica naših streljačkih družina 1926.“ „Gakovićeve bokser-ske škole“ i dr.), ali prestaje sa radom posle tragične smrti Žarka Djordjevića. Ni jedan film nije sačuvan.

Kosta Novaković osniva „Novaković film“ i krajem dvadesetih godina redovno da izdaje „Novaković žurnal“ u kome prati sve značajne događaje u gradu i zemlji. Snima dokumentarni film „Svečana poseta Nj. V. kralja Aleksandra i Nj.VB. kraljice Marije Crnoj Gori i Dalmaciji“ (1925). Godinu dana kasnije realizuje svoj prvi igrani film, komediju „Kralj čarlstona“ (1926), potom dramu „Grešnica bez greha“ (1930), ali bez većeg umetničkog uspeha.

Josip Novak posle završenog kursa u „Bavaria filmu“ osniva preduzeće „Pobeda film“ i snima seriju veoma uspešnih kratkih igranih reklama od kojih je samo sačuvan film „Sve radi osmeha“ (1926) duhovitog sižea, dobro režiran i sa izvrsnim glumcima, ni malo ne zaostaje za najboljim ostvarenjima u svom žanru. Posle nekoliko sličnih filmova „Da sam ranije znala“ (1928), „Odelo pravi čoveka“ (1928), uspeva da ubedi udovicu Djoke Bogdanovića da mu dozvoli da koristi materijale iz Balkanskog rata i montira prvi srpsku arhivski film „Balkanski rat“ (1928) koji je godinama prikazivan uglavnom po vojnim garnizonima. Josip Novak postaje poznat reditelj i dobija poziv od Eskontne banke da napravi film o rudniku „Jerma“ kompaniji koja se upešno razvija. Novak u scenario unosi ljubavnu priču i zaplet. Uspeva da napravi propagandni film koji je u isto vreme i igrani film, tako sa filmom „Rudareva sreća“ (1929). Novak je pokazao da ima talenta i da može napraviti film i sa najoskudnijim sredstvima.

„Osvit film“ Stevana Miškovića započeo je realizaciju igranog filma „Era u Beogradu“ (1928), ali nema podataka da je snimanje nastavljeno. Mišković snima povremeno dokumentarne filmove kao što je „Proslava proboja Solinskog fronta“ (1928), i posvećuje se konstrukciji uređaja za tonsko snimanje, koji koristi za snimanja u zemlji i inostranstvu, sa tim uređajem snimljen je 1934. godine prvi bugarski film „Pesma Balkana“ (Pesenta na Balkana). Miš-

ković menja ime preduzeća u „Mišković film“, a kasnije u „Tempo film“, ali ne uspeva da snimi sopstveni igrani film.

6. Film u Srbiji tridesetih godina

Značajnu ulogu za razvoj filma u zemlji ima Milan Marjanović, šef Pres biroa i organizator velikog sveslovenskog sleta sokola u Beogradu 1930. godine koga je Josip Novak je zainteresovao za snimanje filma o sokolskom sletu. Film o sletu su snimali Josip Novak, Stevan Mišković, Miodrag Djordjević, Mihajlo Popović, Anton Hari Smeh, a Novak i Marjanović su montirali snimljeni materijal pod nazivom „Svesokolski slet sokola u Beogradu“ (1930) koji postiže uspeh u zemlji i svetu, a što je značajno taj film inicira stvaranje „Jugoslovenskog prosvetnog filma“, prvog i najuspešnijeg filmskog proizvodnog preduzeća u Kraljevini Jugoslaviji koje je imalo podršku države.

Snimatelji Jugoslovenskog prosvetnog filma (Miodrag Djordjević, Anton Smeh, Stanislav Novorita) predvođeni Josipom Novakom za kratko vreme snimili su nekoliko stotina hiljada metara filma o lepotama i znamenitostima Jugoslavije. Josip Novak sa saradnicima obradio je snimljeni materijal u moderno opremljenoj laboratoriji i da uz pomoć mladih sienasta montirao nekoliko desetina filmova. Reditelj Jugoslovenskog prosvetnog filma književnik Stanislav Krakov snimio je seriju dokumentarnih filmova „Kroz zemlju naših careva i kraljeva“ (1931), Vojin Djordjević „Beograd prestonica Kraljevine Jugoslavije“ (1932), a Josip Novak koji režira većinu proizvedenih filmova ostvaruje i dugometražni dokumentarni film „Lepa naša otadžbina“ (1932), „Simfonija vode“ (1931) dobija nagradu u Berlinu za poetične snimke.

Sredstva za snimanje filmova ostvaruju se zahvaljujući zakonu koji je donet 5. decembra 1931. godine. Po Zakonu o uredjenju prometa filmova, bioskopi su morali da na repertoaru imaju 15% domaćih filmova. Ta odredba dovodi do naglog porasta domaće proizvodnje. U 1932. godini realizovano je 326 domaćih filmova, više nego što je proizvedeno do tada u svim balkanskim zemljama.

Zakon o prometu filmova omogućio je da se aktiviraju i druga preduzeća. „Artistik film“ koristi interesovanje bioskopa za prikazivanje domaćih filmova realizuje seriju prvih zvučnih filmova „Jugoslovenski potpuri“ (1932) i nemu verziju dugometražnog filma o „golgoti Srbije“ u Prvom svetskom ratu, pod nazivom „Za čast otadžbine“ (1931) u režiji Stanislava Krakova.

„Adrija Nacional film“, filmsko preduzeće osnovano 1929. godine u kojem rukovode Ranko Jovanović i Milutin Ignjačević, sineasti koji su znanja o filmu stekli u inostranstvu snimaju dva igrana filma „Kroz buru i oganj“ (1930) i „Na kapiji orijenta“ (1932). To su interesantni filmovi, ali bez značaj-

njih umetničkih i komercijalnih vrednosti, ali zato snimatelj Mihajlo Al. Popović u sopstvenom preduzeću „MAP Film“ realizuje najbolji predratni igrani film „Sa verom u boga“ (1932). Svi filmovi imaju uspeha kod gledalaca, ali ne uspevaju da se isplate i preduzeća bankrotiraju ili prestaju sa daljim ulaganjima u neisplative projekte.

Zakon o uredjenju prometu filmova omogućio je da se stvore i institucije u oblasti filmske delatnosti. Stvorena je „Državna filmska centrala“ koja uspostavlja evidenciju u proizvodnji i distribuciji i izdaje „Filmski almanah“ godišnjak o filmskim delatnostima u zemlji pokušavajući da nađe način za stimulisanje domaćeg filma.

Pod pritiskom stranih filmskih kompanija „Zakon o uredjenju prometa filmova“ morao je biti izmenjen, izostavlja se odredba o obaveznom prikazivanju domaćih filmova i filmska proizvodnja ostaje bez ikakvih prihoda. Preduzeća se gasi i stagniraju. Josip Novak i Stevan Mišković odlaze u Bugarsku gde osnivaju sopstvena preduzeća i snimaju prve bugarske filmove. Jugoslovenski prosvetni film od snimljenih filmova pravi nove filmove uglavnom reklamnog karaktera. Najuspešiji film je „Pod jugoslovenskim nebom“ koji za inostranstvo realizuje Miodrag Mika Djordjević kao zvučni film.

Novaković prepravljajući svoje žurnale i ponovo ih prikazuje u svojim bioskopima. Mihajlo Al. Popović radi samo kao snimatelj. Artistik film jedini opstaje na tržištu, snima naručene filmove, sinhronizuje strane filmove na srpski jezik („Vampir“ Teodora Drajera) i sav novac ulaže u zvučnu verziju filma „Golgota Srbije“, ali zbog zabrane cenzure uspevaju da ga prikažu u skraćenoj verziji tek u jesen 1940. godine.

Beogradski sinesti uglavnom učenici „Filmske škole“ Alaksandra Čerepova i „Ton filmske akademije“ Sime Pandurovića okupljeni oko „Jugoslovenskog film kluba“ osnovanog 1930. godine i „Jugoslovenskog filmskog društva“ koji je osnovan 12. marta 1932. godine započinju u leto 1932. godine snimanje serije kratkih komedija. Glavne uloge tumače komičar Ika Konfino i šarmanta Ruskinja, balerina Olga Solovjeva. Sa uspehom prikazane su kratke komedije „Nepretni Buki na kupanju“ i „Avanture doktora Gagića“, a nije završen treći film „Nespretni Buki na aerodromu“.

Uoči Drugog svetskog rata, 1939. godine Kosta Novaković po narudžbini organizatora za proslavu godišnjice Kosovske bitke snima igrano dokumentarni film u tri dela: „Proslava 550. godišnjice bitke na Kosovu“, „Kosovski boj“ i „Robovanje pod Turcima“. Film nije uspeo da završi do početka rata. Na osnovu snimljenog materijala film je rekonstruisan 1994. godine.

„Artistik film“ stvara dva izuzetna dokumentarna filma. „Put džinova“ (1939) film o biciklističkoj trci koji je maestralno snimio Mihailo Ivanjikov. Film „Priča jednog dana“ ili „Nedovršena simfonija velegrada“ (1941) bio je film o Beogradu, odlično snimljen, a nadahnuto ga je režirao Maks Kalmić. Bio je to i poslednji završeni film u Kraljevini Jugoslaviji. Rat je prekinuo i snimanje igranog filma „Ljubica i Janja“ koji je režirao Miodrag Mika Djordjević.

Proizvodnja filmova u Srbiji nije bila velikog obima sem kratkog perioda u početku tridesetih godina dok je važio Zakon o prometu filmova, ali je snimljeno nekoliko izvanredno dobrih dokumentarnih i kratkih filmova, a samo jedan značajan igrani film „Sa verom u boga“.

Literatura

Izvori

- Jovičić, Stevan (1996): Nušić prvi srpski filmski scenarista i Hadži Loja. Smederevo.
Kosanović, Dejan (1985): Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918. Beograd.
Slijepčević, Bosa (1982): Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918. Beograd.
Volk, Petar (1986): Istorija jugoslovenskog filma. Beograd.

Časopisi

- Filmski almanah 1929, Beograd.
Filmski godišnjak 1936, Beograd.
Filmski godišnjak 1937/38, Beograd.
Filmski godišnjak 1938/39, Beograd.
Jugoslovenski filmski almanah 1933, Beograd.

Dokumenta

- Dokumentacija Jugoslovenske kinoteke.
Sl. glasnik SRS, br.19/1980, Beograd.

The Provocative Želimir Žilnik: from Yugoslavia's Black Wave to Germany's RAF

Lena Kilkka Mann (Berlin)

1. Introduction

Želimir Žilnik's films are socially and politically provocative. Žilnik, arguably one of the most controversial filmmakers from the former Yugoslavia, is based in Novi Sad, Serbia. Over decades, he has been able to *continuously* successfully provoke and ignite reactions from his audience through his socially and politically critical films. His career spans over 40 years, with more than 50 films (fiction, documentary, docu-drama, television) – and he is still actively creating.

In this article, a few selected films from a small part of a large spectrum of Žilnik's works will be presented and discussed. Žilnik's first two phases, the First Phase from 1967 to 1973 in Yugoslavia, and the German Phase from 1973 to 1976, will be the main eras of focus. The two phases are fascinating to compare, as they took place in two completely different social, political, and economic systems. By analyzing the cause and effect (i.e., the filmic provocation and response) of his films in and from two different systems, a pattern should emerge: one that is consistently uniquely and quintessentially Žilnik.

2. Želimir Žilnik: The Person

Želimir Žilnik's first encounter with the dark social and political reality began the moment he was born. The son of two active communist Partisans, Žilnik was born in 1942 in a German concentration camp in Niš, Serbia. Shortly thereafter, his mother was executed. Baby Žilnik was hidden, being secretly cared for by the prisoners, until finally being taken in by his maternal grandfather, an Orthodox priest, to be raised in Belgrade. Žilnik's

father was killed in 1944 as a People's Hero, a high honor among the ranks of the Partisans.

As a child and teenager Žilnik was a very active Pioneer, becoming president of a local chapter in Belgrade. Through them, he was allowed to spend time in England on a voluntary work exchange, which introduced him to the social and economic aspects of English society. After being back in Yugoslavia, he became editor of a communist youth magazine called *Tribina Mladih*, where he did not delay in publishing a critical article on the front page, already leading to his first accusations of dissidence. Nevertheless, that did not prevent him from being selected to attend an Experiment in International Living program¹, which took him to New York City. There, for the first time, young Žilnik was exposed to films that expressed clear and direct social and political criticisms: the documentary films of Robert Flaherty, Jean Rouch, and Chris Marker; his interest in film began to grow exponentially. He returned to Yugoslavia, where, while studying law in Novi Sad, he also created amateur films in the local *Kino Klub*, thus becoming connected with the local underground film scene. In 1967, he had his first professional experience in the industry, hired as an assistant in a film by an influence of Žilnik's, the director Dušan Makavejev. After that project, Žilnik decided to dedicate his career to filmmaking. From 1967 onwards, through many turbulent eras and experiences, Žilnik has continued making films with vigor.

3. Žilnik's First Phase: 1967–1973

If we were to summarize his work between 1965 and 1973, he was a filmmaker funded and encouraged by the state, only to be banned with equal enthusiasm.

Goran Gocić (2003: 90)

3.1. 1960s Yugoslavia, Neoplanta, and the Black Wave

The Socialist Federal Republic of Yugoslavia in the 1960s, though under the leadership of a communist dictator, Josip Broz Tito (1892–1980), nonetheless had a relatively open, independently-thinking, and flourishing artistic scene. Tito was a classical Hollywood film fan (especially when Richard Burton played his character), and was known to have mingled among the stars. He

¹ an international intercultural immersion program, whose purpose was to create dialogue and understanding between nations.

strongly supported the traditional Yugoslav film industry, actively took part in the screening process, and was the main sponsor of the annual Pula Film Festival.

Žilnik describes the early 1960s in Yugoslavia as an opening and encouraging time, where the political and cultural environment of Yugoslavia was “near to normal”. Žilnik recalls the years between 1960 and 1968 as:

years of peace – you could live, learn, work full abreast; Without any killing dogmatism running down your spine; Without a sentiment of uneasiness and shame because of the stupidity, kitsch values and self-destruction of the ruling model. [...] In those ‘quiet sixties’ [...] I was able to [...] produce films and earn my living in my status of ‘free-lance artist’. (qtd. in Stojanović 2003: 136)

Žilnik explains (Klunker 1999: 227) that in socialist Yugoslavia, in contrast to other socialist countries, there was no true “state production”. Instead, there was a so-called “Filmmakers Cooperative”, a type of self-management scheme. Starting a project was not complicated and they had relative freedom in their work. However, at the end of the project or film, it had to be presented to the censors, who could then stop the film.

Since 1967, Žilnik had been working together with a small film production company called Neoplanta, which was founded in 1966 in Novi Sad and was the first film production company in Serbia to be located outside of Belgrade. The company director, Sveta Udovički, and a group of film directors set up this institution to allow the creative freedom of filmmakers (fiction, documentary, animation) from all over Serbia to flourish. The documentary filmmakers at Neoplanta initiated a new concept through the genre of the so-called “committed film”, which based its reputation on criticizing the not-so-glamorous state of social affairs – mostly by examining the everyday lives of ordinary citizens.

In April 1968, Žilnik told the magazine *Susret*:

Yugoslav film earned its fame when it began talking about Yugoslav society without any restrictions, but instead openly, scientifically and with commitment. Before that, documentary film was a folk genre dealing mainly with the past. By now, those issues have been dealt with exhaustively. I won’t make films about foreign influences, but about the things for which we are just as responsible as the federal government. First and foremost, I wish to offer people, women and children too, an opportunity to share the burden they carry around with them with the audience. Because obviously these are not exclusively private issues. (qtd. in Schneider-Siemon 2004: 158)

In essence, socio-politically critical films, even as documentaries, became a more or less *tolerated* part of Yugoslav cinematography *during that era*. The critics, who were mostly interested in classical and not experimental cinema,

were annoyed and, at worst, unabashedly vocalized negative criticism. Neoplanta's committed films did not represent the accepted norm, they were progressively influential, and even "mirrored a socially critical engagement to which other documentary films thus felt bound" (Klunker 1999: 220). It should not be forgotten, however, that even though Yugoslavia seemed to have been a safe haven for filmmakers, breaking with the norm still was not common and was absolutely not a maneuver without risk.

Neoplanta and its artists consciously and bravely carried out a large part of internal reform of Yugoslav cinema. The era of committed film soon transformed into a larger, more threatening "Black Wave". The term came into existence because of a headline by Vladimir Jovičić in *Borba*, the daily newspaper from Belgrade, entitled *Crni talas u našem filmu* (*A Black Wave in our Film*). His article demanded that those involved in this Black Wave rethink their positions and act more responsibly towards reality; that they depict Yugoslav social reality much more negatively than it actually is; that they exaggerate.

The Black Wave did not retreat. It became a country-wide underground film movement, known for being rebellious, progressive, revisionist, experimental, and filled with dissidence. It had been influenced by several international trends, such as the New York Underground (Warhol) and the French School (Jean-Luc Godard, Chris Marker). Some of Žilnik's Black Wave contemporaries included the filmmakers Jovan Jovanović, Lazar Stojanović, Živojin Pavlović, and Dušan Makavejev.

While reflecting on the characteristics of creative film poetics during those years at Neoplanta, Makavejev stated:

All these 'Black Films' were produced with minimal costs. All were more or less 'home-made' productions. They had a very strong critical spirit, but they had also never forced their hands into the pockets of the people. They were films that had never stolen anything. They could pay themselves off many times over through regular cinema showings. (qtd. in Jončić 2002:66)

However, Tito, the traditional art and film lover, openly criticized the Black Wave, suggesting that its participants are sidelined, dirty, and unable to see reality (Klunker 1999: 230): During that period, Tito is known to have said, "I am against squandering the community's money on some modernist works which have nothing to do with art as such, and even less with our reality" (Gocić 2003: 94).

3.1.1. Nezaposleni Ljudi (1968) – The Unemployed

Regardless of the opinions of the Yugoslav critics, or perhaps even due to them, Žilnik became an internationally recognized filmmaker already at the beginning of his career. His third film, a short film called *The Unemployed*, addresses the first wave of post-economic-reform unemployment in socialist Yugoslavia. It won first place at the Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen (West German Oberhausen Short Film Festival) in 1968.

The Unemployed was originally entitled *The Unemployed Men and Women*; the first ten minutes dedicated to men, and the next ten minutes to women. The women's segment was intended to show how unemployed Yugoslav women not only turn to jobs like cooking or tailoring, but also to the quickly-developing sex industry (strippers, working in bars). After the Film Committee had screened the film, they basically claimed that it was not socialism's job to repair the immoral behavior of women gone astray. So, in order to pass censorship to participate in the rapidly-approaching Belgrade Film Festival, Žilnik had to swiftly cut out the "women" half of his film.

The final product is a short documentary film that shows a group of *men* at a homeless shelter. They are left lonely, confused, insulted, and apathetic after hearing the constant empty promises of socialism. There are many intrusive close-ups of body parts, namely feet, toothless mouths, bare-backs, and chests. Similar as in Žilnik's first professional film from 1967, *Newsreel on Village Youth, in Winter*, the men here are filmed doing unusual, unattractive, animal-like activities such as stuffing their faces with bread; one is hitting himself in the head with a hard object; others are doing silly activities to prove their athleticism; they line up in two lines, march, and sing a worker's song.

The marching and singing highly displays the irony: the unemployed and homeless are singing a song that had been used for propagandizing and motivating the worker brigades – "voluntary" workers who received room and boarding while completing hard-labor projects, e.g., laying train tracks, digging tunnels, etc. Their jobs had been to "rebuild" Tito's post-World War II Yugoslavia. In contrast, however, these unemployed men in Žilnik's film do not go on to rebuild Yugoslavia.

Thus, Žilnik was accused of manipulating and exaggerating reality, and of having analyzed the Yugoslav unemployment issue in a very superficial manner (Schneider-Siemon 2003: 132). Many of the ironic sequences had obviously been staged, which leads to the typically Žilnik exploration of the border between documentary and fiction. Such "fictional realism" would end up drawing negative attention from the Party.

The Party criticized not only Žilnik, but also the jury at Oberhausen, printing in the leading party newspaper *Politika* that, “Oberhausen could have given the award to a better film”, and demanded that no more mediocre films “criticizing our society through non-filmic means” be sent to festivals (Schneider-Siemon 2004: 158).

The Party’s demand was left unheeded: Žilnik’s next film, *June Turmoil* (1968), was also sent there the following year and successfully received the Special Award of the Festival Management. The Party vocalized their disappointment in *Borba* by criticizing the selection criteria of the Oberhausen Festival; they wondered why the festival management was negotiating with Neoplanta directly instead of consulting the Yugoslav Federal Jury First (Schneider-Siemon 2004: 158) and why *June Turmoil* had been sent to the Oberhausen Film Festival without Party permission. As a direct reaction, the Party set up a commission or jury (National Commission for Cultural Relations Abroad), with six jurors from each republic plus the president, to review films for international festivals.

3.1.2. June 1968 to mid-1970s and “Neo-Stalinism”

The relative creative freedom of the “quiet sixties” came to a halt not too long after the 1968 student protest against the red bourgeois², which in the 1970s led to the neo-Stalinist devaluing of “creative Titoism”.

When analyzing the nomenclature’s reactions against films dealing critically with socio-political realities, the international political climate should be taken into consideration, including outside pressures on Yugoslavia. The year 1968 had been a turbulent one in socialism. Not too long after the June 1968 Belgrade student movement, in August of 1968,

they [Yugoslav nomenclature] started being directly frightened that they could actually be overthrown by the same troops that overthrew Dubček³. So, the system started changing swiftly – in terms of coming back to certain Stalinist tools, which had been already used after the war. So that was one reason why liberal cinema was criticized ideologically and stopped – although, this phase of stopping lasted two or three years. It started actually in ‘68, ‘69. Maybe the most outstanding example is the film of mine, *Early Works* ... (Žilnik 2007)

² the student protest was documented in Žilnik’s *June Turmoil*

³ Alexander Dubček came to Czechoslovak leadership during the Prague Spring (January–August 1968), a period of reforms and liberalization of the Czechoslovak system in the direction of the Yugoslav system. The attempt was overthrown by Soviet and Warsaw Pact troops.

3.1.3. Rani Radovi (1969) – Early Works

Arguably the most remarkable reactions were indeed caused by Žilnik's first feature film in 1969. *Early Works*, as the title suggests, is an allusion to Karl Marx's earlier works. In this film essay, a group of youth armed with Marx's quotes attempt to put revolutionary theory into practice. They travel around Yugoslavia on a mission to educate the masses and revolutionize their country.

The nomadic revolutionaries spend time working in a factory, instructing village women in sex-education, defecating as a group in the grass, proclaiming emancipation and living "free love", and fighting alone in the woods⁴.

The lead character, not-so-inconspicuously named Yugoslava, is played by Milja Vujanović, who was known for having the most beautiful female body in all of Yugoslavia. The actress is chosen well, as similar to in Godard's films, "revolution is a beautiful woman – exploited, abused and finally massacred by cold social facts" (Gocić 2003: 97). The car, a Citroen CV2⁵, also takes on symbolism, representative of a burdensome ideal that keeps breaking down and so is eventually destroyed. The cross painted on top of the car alludes to the symbol painted on top of the Russian tanks that invaded Czechoslovakia in 1968. The revolutionaries in the film end up burning the car, representing the annihilation of their revolutionary ideals, just as the Russians invading Czechoslovakia brought about an abrupt and brutal end to the promise of and the belief in the socialist ideal. At the end of *Early Works*, the revolutionaries are exhausted and give up their fight. The heroine, Yugoslava, is killed by her fellow-fighters because she deserted them "to return to the patriarchal reality" (Gocić 2003: 100).

Žilnik said that he wanted to "show that political revolutions have only limited success; that they quickly turn sour, since the protagonists will naturally become tired. The film deals with the impossibility of changing the world with romantic ideas" (qtd. in Schneider-Siemon 2003: 144).

Early Works also combines elements of fiction and documentary. It is no classical narrative, but an open narrative, in the sense that it is participant-driven within the constraints of its narrative environment. Žilnik would often not inform the actors of the scene and location until they were actually on-location. This led the actors to express spontaneous and genuine emotional reactions and surprise: In one scene, without forewarning, they were even attacked and beaten up in the mud by villagers.

⁴ an ironic allusion to Tito's Partisans.

⁵ a symbol of 1968.

“The playing around in dirt brings body art to mind. That was done for shocking and provoking. The naked body was supposed to shock the audience” (Žilnik, qtd. in Schneider-Siemon 2003: 144). The film portrays a direct association between sex and politics, both of which are taboos of the bourgeois cinema. The captivatingly sensual cinematographic images push the human body into a leading role, and so *Early Works* has become, “if not the most erotic, then surely the most sensual cinematic experience ever to be made in [Yugoslavia]” (Gocić 2003: 97).

Early Works was successfully distributed during its first months and had already received invitations to international film festivals when Žilnik was ordered to stop distribution. The film was withdrawn from the cinemas after the public rioted against it – even Yugoslav nationalists were appalled at the ironic political allusions and nudity.

Yet the *major* concern was not the reaction of the general public, but of Tito. It appeared that Tito had screened the film.

He stopped the projection after 15 minutes and said just one sentence, ‘What do those fools want?!’ Nobody knew if Tito was referring to either the actors on the screen or the producers. And I said, ‘but you see, Tito is an old man – so, maybe, he was simply a bit shocked to see a naked woman ...’ (Žilnik 2007)

Žilnik was suddenly asked by his production house manager at Avala Film to sign a paper confirming that the work was still in progress, that the “negatives had not yet been finished” being edited. The manager insisted that it was a dangerous situation for them, yet Žilnik repeatedly refused to sign the document. Within half an hour the police came with a warrant from the public prosecutor that the film is to be taken to court and sued. Within three days, they had a case in court.

The indictment for *Early Works* reads:

The author devaluates ideological and political relations in our country. He makes a grotesque and ironic picture of the family, the people, the intimate relations between young people, of the life in rural and urban areas. This film attributes a negative connotation to the relations between nations living in Yugoslavia, to the questions pertaining to agricultural policy, the employed and the unemployed, to the role of the League of Communists in the society. The film is grossly ironic of the symbols and the emanation of the progressive past, in our country and in the world (see Jončić 2002: 53).

According to Žilnik, nobody wanted to defend the film as a producer. However, because he had finished his law studies and understood the system, he was capable of a successful defense. So, *alone*, Žilnik defended his film in court.

The judge watched the film and found that it was a bit anarchistic and wild, but not a threat to their functioning socialist system. The film was acquitted.

The time Žilnik's film was ordered to go to court until the time it was acquitted was atypically short: from 19 June to 01 July 1969. The whole procedure was so speedy that Žilnik was able to send his film to the 1969 Berlin Film Festival on time, where it won first prize – the Golden Bear. The Festival applauded *Early Works* for

the provocative poignancy in the confrontation of ideology and reality, with which the director bestows a politically abstract life, whereby he has understood it to be equally modern in form and content (qtd. in Grenzland-Filmtage Selb 2001: 37).

On 3 July 1969, *Borba* printed a cartoon by P. Koraksić that pictures two men squatting in the bushes, pants pulled down and waiting for their bowel-movements. One man says to the other, “It’s a shame that no one’s filming us right now...We would have been able to compete in an international film festival”. This is a clear reference to a scene in Žilnik’s *Early Works*, where the viewer is forced to watch the youth defecating together outdoors. The caricature is also a clear statement as to how the critics perceive the film – excremental.



This *Borba* article discusses *Early Works* and criticizes the newly set-up Yugoslav commission who chose for it to go to the Berlin Film Festival. Four out of seven jurors in the National Commission for Cultural Relations Abroad had voted for *Early Works* to compete internationally.

The Yugoslav critics believed that the only criterion taken into consideration for the prize was the film's political dimension – its provocation and sharp criticism of the Yugoslav political and social reality. For them, this was therefore an illegitimate reason for awarding an *artistic* prize. They saw it unacceptable for the jurors of such a reputable international film festival to neglect all the relevant criteria for art and film, including its form, content, art, esthetics, and ethics, in lieu of some anarchist, anti-communist political statement. In addition, the Yugoslav public evidently perceived this prize as an open provocation against their socialist system (Jončić 2002: 54).

Žilnik and Neoplanta are accused of consciously politicizing their films in order to tailor them to the expectations of their socialism-critical hungry foreign audience and of using and abusing the media coverage that the film received during the court trials for the purpose of attaining the Golden Bear Award at the 1969 Berlinale.

As a result of such criticism, Žilnik was dropped from the League of Communists in the summer of 1969.

3.1.4. Crni Film (1971) – Black Film

There is no black film, only black realization.

Želimir Žilnik (qtd. in Jončić 2002: 56)

The film entitled *Black Film* is an ironic response to the genre being dubbed the “Black Wave”. It is a documentary film that is not only a critique of the social inequalities and lack of societal response in socialist Yugoslavia, but also a self-criticism about the way filmmakers use their subjects for personal, filmic, or artistic gain.

Black Film is a little essay about how I see the position of filmmakers. I found several homeless men and I told them that I was making a documentary; that they should come sleep in my house because socialism wasn't taking care of them; and that I'd try to help them and to fight for their rights. They slept in my house two or three days, so my wife and child were of course completely shocked ... (Žilnik 2007)

During the waking hours, Žilnik went on the street with his camera and microphone and asked passers-by for suggestions about what he should do with the men since the socialist state is not caring for them. The answers were given hastily with tones of indifference, i.e., “let them stay with you”; “let the police find a place for them”; “let them find a cellar to sleep in”. Hasty and indifferent was also the pace and atmosphere of the film – address the situation quickly, look quickly and superficially for an answer, if nothing emerges, then quickly move on to the next scene in your life.

Žilnik used a technical gag to end the shooting: Near the end of the film, he simply threw the homeless out of his apartment, as he needed to finish the film and explained to them, “I only have three minutes of material left. I’ve helped you as much as I could” (Žilnik 2007). He used lack of film as an excuse to get his point across: I’m through contributing to your cause because I have no material left; is that what the “socially engaged”, especially filmmakers, consider “helping”?

Black Film was shown at the XVIII Short and Documentary Film Festival in Belgrade in 1971. Naturally, the viewers criticized Žilnik for having used, abused, and exploited the homeless for the purposes of the film. In return, Žilnik reaffirmed his doubt that films criticizing social evil actually bring about change or help those in need; such “abstract humanism” is ineffectual. The social issue at hand (homelessness and effective ways of addressing it) was naturally not debated – only the ironic method he had used to present his case was. This led him to write and present the “This Festival is a Cemetery” manifesto, which is a self-criticism of the “committed film” authors and their exploitation of the socially deprived by the camera for the entertainment purposes of the newly-emerging middle-class audience. Žilnik was a bit “hated for it” at the Belgrade festival (Klunker 1999: 223).

Žilnik had often been criticized by the government, but he had always had the support of his colleagues – until this film and its manifesto. After the *Black Film* showing, he said he would hear statements from his colleagues such as, “What are you trying to pull off? We’ve at least got a little bit of freedom and now you’re even questioning that?!” (qtd. in Klunker 1999: 223).

3.1.5. Redžep arrives at Neoplanta

Black Film was somewhat ironically the last film completed under the old company director of Neoplanta, Svetozar Udovički, before he was unfairly dismissed⁶ and replaced by Draško Redžep, a Party puppet appointed by the Yugoslav Federal Executive Council of Culture, who would introduce massive censorship.

⁶ Udovički was dismissed from his position by the Federal Executive Council of Culture in mid-1972, supposedly because he had not graduated from the Faculty for Performing Arts in Belgrade. “The true reason was the production of the film *W.R. – The Mystery of the Organism* by Dušan Makavejev, which caused a disagreement between the Yugoslav federal communists, the Committee for the Protection of the Tradition of the Front for the Freedom of the People and Svetar Udovički” (see Schneider-Siemon 2004: 159).

Redžep prevented Žilnik's film, *The Women are Coming* (1972) from being shown at the XIX Festival of Short and Documentary Film in Belgrade. But most notable was his sabotaging of Žilnik's film project, *Freedom or Cartoon* (1972), about a multi-national Yugoslav family – yet another open narrative in which characters played themselves, improvising, and keeping minimally to the script. Through the collapse of this family unit, the film alluded to the cultural, political, and national unrest in Yugoslavia in the early 1970s⁷. Žilnik was aiming to symbolically show the national division of Yugoslavia and, ultimately, its road to collapse.

Even before its completion, *Freedom or Cartoon* had been invited into the programs at Cannes and Berlin without having to go through preselection. However, Redžep's measures forced it to halt in post-production limbo; it remained incomplete and was never shown.

A huge campaign against Žilnik and his colleagues was then launched through the media and the Party apparatus. A new law for cinematography emerged, which imposed legal sanctions on film authors who spoke out critically against the Yugoslav socialist reality. The law was instated in order to 1) create a new system of financing that made it impossible to make films that have reactionary and anti-socialistic messages (i.e., socially and politically critical) with state money; 2) stop the privatization (self-management) of the production houses and to bring them back under state control; 3) make sure that film production and distribution industries in Yugoslavia are occupied by ideologically suitable employees (Jončić 2002: 65).

By 1973 the Communist Party had already begun branding the authors of the Black Wave as enemies. All of Žilnik's works had been blacklisted, labeled as "unacceptable works" (Stojanović 2003: 139), put in bunkers and forbidden to be shown – with one small exception: his first film, *Newsreel on Village Youth, in Winter* (1967). In fear of putting their own career in jeopardy, no producer wanted to be associated with him: Žilnik was ostracized. He was informed by the social insurance authorities that he could no longer receive the health insurance to which he had been entitled as an artist, since his

⁷ Namely, in Zagreb, Ljubljana and Belgrade: In 1971 there was student protesting in Ljubljana; in Belgrade there was also student protesting, political dissatisfaction and tension because of the constitutional amendments; in Zagreb there was a student movement for Croatian independence (the Croatian Spring). This was also the year of the Croatian émigré nationalist assassination of the Yugoslav ambassador in Sweden, part of a brutal terrorist campaign in the name of Croatian separatism. One of the most striking scenes in the film was to be a re-enactment of this event.

works had now “been banned from the public scene” (*ibid*). Žilnik talked about additional consequences:

I was thrown out of the union of filmmakers. And my social security card was abandoned. I had a small child. I was really frightened, you know – how should I survive? The only thing I could have done was call the newspaper and say, ‘I made a mistake, I apologize’ – but I didn’t want to. [...] And what is of course the most deconstructive, and I would say, pity, is that these old films that bore this ideological stigma had been taken from us, put in various bunkers or cellars, and were not at all taken care of. So now most of the prints of negatives are lost. That is really tragic. (Žilnik 2007)

3.2. First Phase: Summing Up

Already at the beginning, Žilnik had been criticized by all sides because of his manner of filmmaking. He shocked his audience by experimenting with avant-garde elements of film, such as close-ups of body parts and other unconventional camera movements as well as primitive film montage. There was rarely a story line and the flow of his films was inconsistent. He effectively combined documentary and fiction. He utilized participant-driven open-narratives and non-schooled actors, who usually play themselves, as well as other elements of spontaneity and surprise. By giving the actors the freedom and confidence to play themselves and to improvise, they in turn actively participate in the creation and outcome of the script and storyline, and thus of the film itself.

These non-classical, contemporary elements received the largest amount of criticism at the beginning of his career in Yugoslavia. He shocked his elderly and conservative viewers not only by using non-classical, “non-artistic” devices, but, for example, through eroticism, as in *Early Works* (i.e., Yugoslavia’s beautiful naked curves, shower-scenes, mud-fighting). Žilnik made Tito and his regime look ancient; Partisan ideals became an old, dead myth.

So the films from his first phase are not only expressions of anti-art, but also of anti-romanticism and anti-idealism. Through elements of realism he exposed a social and political reality that differed very much to the social and political reality claimed by the Party apparatus.

Through all of the afore-mentioned elements and filmic techniques, Žilnik criticized not only the communist state apparatus, but also the general population: workers, youth, villagers, his colleagues, and even himself. No one could escape the scrutiny of his camera.

The successful effect of his provocations became clear because of the intense reaction he received. From “the Unemployed Women” having to be edited out, to Tito refusing to “squander money” on modernist works which

have “nothing to do with art” and to *Early Works* being labeled as an anti-artistic political pamphlet, Party functionaries and critics were consistently annoyed by Žilnik’s blatant anti-art, and so they conveniently and loudly criticized his artistic style, which was their excuse to criticize the film without having to directly address the social issues at hand. They needed an “anti-artist” in order to validate their legitimacy, and Žilnik was thus in a useful place. Žilnik criticized the system, they criticized his art: They tried to de-legitimize and invalidate his artistic and filmic means of expression, thereby de-legitimizing the validity of the overall socio-political “message” contained in his art.

Harsh reactions from the domestic audience arose because of Žilnik’s content: police arrested students at the *June Turmoil* showing; his film *Early Works* was sued after the public (communists and nationalists) rioted the film, and he was left to defend it himself; *Freedom or Cartoon* was sabotaged and thus prevented from participating in international festivals and stopped in post-production, remaining incomplete; Žilnik’s repertoire was eventually blacklisted, banned; he was ostracized by the film community, and left without insurance or a work license, which would leave him no choice but to “voluntarily” leave the country.

Interestingly, over the course of this first phase, the *international* audience reacted to Žilnik’s provocations quite differently; instead of criticizing his films for non-artistic, non-filmic devices, and exaggeration and manipulation of social reality, they praised his form and content, continually inviting Žilnik to and awarding him prizes at their festivals. It seems these measures by the international audience may indeed also have been the result of the domestic audience’s critical reaction to Žilnik’s films; perhaps they were, indeed, almost overly-welcoming to this man, this underdog, who openly criticized his socialist system. Perhaps there is some truth to the argument presented by the Yugoslav apparatus: that Žilnik and Neoplanta are consciously politicizing their films for the purpose of attaining international recognition, and that the films that won awards were chosen not for artistic merit, but for political reasons.

The international acceptance of Žilnik and his socially and politically provocative films infuriated the domestic audience, which thus intensified and provoked further reaction at home. Not only was Žilnik’s credibility called into question, but so was that of the international jurors at Oberhausen and Berlin, as well as that of the Yugoslav film selection commission regarding *Early Works*; film critics were criticized for supporting Žilnik and the Black Wave, and so were the participating actors and even the domestic audience.

Just as Žilnik spared no one criticism, no one was spared a retaliating remark. Žilnik's provocative black wave was, indeed, tidal in nature.

4. Žilnik's German Phase: 1973–1976

4.1 Working in Germany

Žilnik moved to the Federal Republic of Germany in 1973 to escape the consequences of his being ostracized in Yugoslavia and, as he already had a strong network of welcoming colleagues in West Germany, to continue with his research and filmmaking endeavors. He first worked as a translator for the Oberhausen Film Festival before making six films with Telepool, a subsidiary of Bayerischer Rundfunk (Bavarian Broadcasting).

With *Der Antrag* in 1974, Žilnik began making films that were critical debates about the situation and problems of the *Gastarbeiter* in Germany, a “cynical analysis of the global German mentality” (Jončić 2002: 70). Additional films by Žilnik about the *Gastarbeiter*⁸ in Germany include: *Hausordnung* (1974), *Abschied* (1975), *Inventur – Metzstrasse 11* (1975), and *Unter Denkmalschutz* (1975).

Aside from the guest worker situation, Žilnik could not resist criticizing the cultural situation: German *kitsch* was his next victim. His 1975 *Ich weiss nicht, was soll es bedeuten* is a film that parodies German romanticism overflowing with German *kitsch*, through which the structures of German society were made fun of. Basking in irony and *kitsch*, different interpretations of the song *Lorelei* by Heinrich Heine are recited and sung, which makes it “more like a music video than a film” (Jončić 2002: 70). This film was rated *besonders wertvoll* ‘especially valuable’.

Žilnik explained to the author how the system worked in early 1970s West Germany: When a film was finished, it was sent to the *Bewertungsstelle* (Film Assessment Center) at the *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft*⁹ (Voluntary Self-Regulation of the Movie Industry), which judged the “value” of the work.

Is it a very big piece of art, what they called at that time *besonders wertvoll*, or is it just a good film, or is it without any mark? Depending on what mark you got, you could also be freed from taxes. If you were to get *besonders wertvoll*, then the distributor who put it into the program would not have to pay taxes

⁸ Typical of Žilnik's works, the heroes of the films played themselves.

⁹ similar to the Motion Picture Association of America (MPAA).

for the whole program ...So during that time, the system in Germany was stimulating domestic production very much. (Žilnik 2007)

It is apparent that although Žilnik's early German films were critical in nature, they were nonetheless well-received. However, it is especially in his subsequent films that it becomes most clear that Žilnik "has a need to show the nicely wrapped-up and hidden dictator in all levels of life in Germany" (Jončić 2002: 72): a portrait that Germany was not too keen on showing.

4.1.1. Öffentliche Hinrichtung (1974) – The Public Execution

In *The Public Execution* Žilnik tries to prove just that. This short documentary film is basically a portrayal of Žilnik's conviction of conspiracy theory regarding a controversial incident involving the Red Army Faction (RAF). A real-life event unfolding in front of the TV cameras, the police shot and killed the members of a group of RAF-related terrorists as they were retreating out of a bank they had just robbed. The incident was broadcast throughout Germany as a breaking news feature. While watching the broadcast, Žilnik noticed that the lighting looked as if it had been manipulated in order to capture the scene, as in film. Žilnik asked himself:

How could all the journalists know that something like that was going to happen and at the same time have all their cameras on, exactly when everything happened?¹⁰ To me, it seemed, that was because everything had been directed and planned in a cooperative effort between the police and the media. To me, that was a public execution (qtd. in Jončić 2002: 72). It was like capital punishment in the Middle Ages: But instead of on the street, it was on the television screens ... (Žilnik 2007)

To show his convictions that the media and the powerful, uncompromising German state had set up this event and used it as a public threat, Žilnik assembled his case using actual television footage as well as several interviews with reliable sources, such as the police, sociologists, and psychologists. "Basically, the poetic of this film is based on showing and revealing the editing of lies and the media manipulation of Bayerisches Fernsehen" (Žilnik, qtd. in Jončić 2002: 72).

¹⁰ One must keep in mind that film equipment in the early 1970's was analogue, bulkier, less portable, slower to set up and comparatively more expensive than it is in the digital-era. It would have been uneconomical for crews to simply let their cameras run or leave their lighting on for long periods of time while waiting in hope of catching the action.

Immediately after the film's emergence, without it even having been shown, it was forbidden: Žilnik could not escape the censorship machine even in Germany. It was stopped by *Freiwillige Selbstkontrolle*. "They simply wrote a judgement, to the effect of: 'the film doesn't understand the circumstances in Germany and should not be shown publicly because it's presenting our political debate falsely'. So, it was never shown publicly" (Žilnik 2007). From that point on, Žilnik was under observance as a terrorist sympathizer.

The Public Execution is the only German documentary film that was immediately forbidden for public showing (Jončić 2002: 72). It can now be found in the film archives in Koblenz, Germany, and is shown during Žilnik's various retrospectives, mostly out of curiosity as 'the film that was banned in Germany'.

4.1.2. Das Paradies – Eine imperialistische Tragikomödie (1976) – The Paradise – An Imperialist Tragicomedy

In 1976, Želimir Žilnik made another provocatively defiant fiction film about the Red Army Faction (RAF), which he, himself, describes as, "very ironic, very direct, very nasty" (Žilnik 2007).

He once again came up with the idea through the media: this time while reading the newspaper about the kidnapping of Peter Lorenz, a conservative German politician (CDU) kidnapped by the Movement 2 June, a group affiliated with RAF. Lorenz, a candidate for the mayor of Berlin, was kidnapped on 27 February 1975, just a few days before the elections on 3 March. Nevertheless, his party ended up receiving the most votes during his absence. Lorenz was eventually released on 4 March 1975 in exchange for several imprisoned group members. Žilnik was immediately suspicious of the whole incident, about Lorenz's possible involvement in the event in order to use his kidnapping through the media as a way to win votes. "He (Lorenz) used the whole thing in his political campaign. He used every opportunity available to describe the abduction in detail to the press. And in the end he got many voters and sympathy on his side" (Žilnik, qtd. in Jončić 2002: 76). So Žilnik decided to make a visual allusion.

Bayerisches Fernsehen was supposed to finance the large film project. Žilnik recalls, "And I asked actually Fassbinder and Hanna Schygulla to play the roles first. They asked for some money, which I could give them for 25,000–30,000 German marks" (Žilnik 2007).

After six months of pre-production preparation, only three days before the beginning of the shoot, everything was stopped. The managing director of Bayerisches Fernsehen had suddenly been replaced. The new director

dropped Žilnik's project, and paid Žilnik 100,000 German Marks in compensation. He used his compensation money to continue his now "freed" low-budget production. Žilnik could, however, no longer afford Fassbinder and Schygulla.

In *The Paradise*, Žilnik shows a business woman who sets up her own abduction by an anarchist group. She decides to do this because she had run into financial difficulties and needed a way to present her firm's demise to the public.

One particularly vivid scene becomes yet another example of how Žilnik uses spontaneity, diversion from the script, and a mixing in of elements of documentary: the lead actress was filmed while actually getting a tooth pulled at the dentist's. This was a real, documented event; a very gory and painful-looking scene with an extended close-up focusing on the bleeding and tooth-pulling. It turns out the actress had asked for a day off because she needed her tooth pulled and so Žilnik decided to simply go with her, film it, and add it as film material. It was clearly solely used as a gory shock factor to provoke a reaction from the viewers. He even laughingly admits that it was "a bit too much" (Žilnik 2007).

In the final scene the woman has been "freed" from her captors and is sitting for a televised interview, where she reveals herself as a convert to the anarchist cause. She then proceeds to shoot herself in the stomach in front of the camera and drops to the floor. This is a clear allusion to his *The Public Execution* and the event it had portrayed: The camera man desperately tries to capture the fleeting dramatic event in front of his lens and shouts "Light!!". Defiantly emphasizing the allusion, Žilnik replays the dramatic sequence once more.

Žilnik said that after the premier,

it was cold eyes. They said, 'Oh, you have really done something! You can't film that – no!' And I said, 'but that's alright, it's just a fiction'. But it wasn't a fiction – *that* was the problem, [...] and after three days, I ran to a friend, a film critic. I showed it to him and even he said, 'That's too much for me'. Even today when the film is being shown – because sometimes it's shown, as it was the first film about that topic – the viewers turn and say, 'That's impossible'. And I say, 'Is it bad? Is it junk?' They say [in disbelief and exasperation], 'Oh, no...that's just...no!' So, yes, that was and is a big taboo. (Žilnik 2007)

A few days after its showing and after having searched the BLAT Stadtmagazin office located below, the police searched Žilnik's Munich apartment in vain for any evidence of his connection with terrorists. They questioned him about his relations and Žilnik replied defiantly, "I just read the newspaper" (qtd. in Klunker 1999: 229). The authorities were only able to

find some problems with his legal documents: although he had a residence permit, his work permit had expired and he still owed some back taxes for the production. Luckily for him, Alexander Kluge, the then-leader of the filmmakers' union, helped keep Žilnik, his fellow union member and friend, out of jail. Nonetheless, Žilnik was ordered to leave the country within 24 hours. Civil police picked him up in the night and brought him across the border to Salzburg, Austria, where they left him. He was expelled from Germany indefinitely – that is, until he was invited back to stage his new and successful theater piece, *Gastarbeiter Oper*, less than one year later.

The Paradise, however, was not banned and had been shown in cinemas for a few days during the beginning of distribution, though stopped shortly thereafter. Fassbinder had evidently seen it, and the Fassbinder-film that was about terrorism, *Die Dritte Generation* (1978), is in a certain sense “a rip-off of Žilnik’s film” (Klunker 1999: 229). Therefore, it is not far-fetched to say that Žilnik had directly influenced Fassbinder, who was arguably one of the most influential German directors of his time.

4.2. The German Phase: Summing Up

Guest-workers, human rights, the uncompromising power of the German state, truth and lies, manipulation and reality: these are some of the social and political themes Žilnik chose to highlight during his years in Germany. When analyzing his films from the German phase, it is clear that the topics he chose to illustrate were highly critical not only of the West German state as such, but also of the German mentality in general: Prussian, uninviting, cold, xenophobic, watch doggish, hypocritical, perverse, kitsch, and dictatorial.

Unlike in Yugoslavia, in Germany, “lack of artistic value” was not an issue for Žilnik. Similarly, sex and social matters, though attention-getting devices, were not as controversial in Germany. So, what could Žilnik do to effectively provoke? He presented the German society with its taboos. It did not take him long to locate Germany’s Achilles’ heel: the Red Army Faction and terrorism.

Žilnik did not merely express political criticism – that would surely be boring. He showed the terrorists as victims of the German state; that the Germans, too, are capable of perverse and hypocritical methods of flexing their muscles; that German elites are capable of collaborating with the enemy, i.e., RAF. He used conspiracy theories, directly expressed (*Public Execution*) and alluded (*The Paradise*), and supported them with his already-established style of mixing documentary and fiction. In both films, he uses

his own editing and manipulation of reality to question the editing of lies and manipulation of media. Remaining low-budget, he utilizes gore combined with camera movements to shock and grab the attention and provoke criticism from his audience, i.e., the too long and bloody close-up of a tooth really being pulled. He replays the televised suicide to emphasize the sensationalist media trying to capture death on television, an allusion to the case of *Public Execution*.

His German phase is also wrapped around the combination of realism and irony: from having Germans reinterpreting *Lorelei*, thereby reinforcing their *kitsch*, to the title of *The Paradise*, irony abounds.

The German critics were already familiar with Žilnik as a filmmaker before he came to Germany. They did not respond negatively to his critical portrayal of the Yugoslav reality in the late 1960s – on the contrary: they had praised and awarded him several prizes. They were able to applaud criticism of the Yugoslav system and regime, yet they could not handle criticism directed against their own state.

Public Execution was banned immediately and without question – ending up being the only German documentary to have been immediately banned; Žilnik was accused of ignorance and of not understanding the country's situation; he was put under observation as a terrorist sympathizer; the production company pulled out of the production of *The Paradise* a few days before it was to begin; the idea from *The Paradise* was later successfully used by Fassbinder in one of his films. In addition, even people who had been long-term contacts of Žilnik reacted negatively. He was not merely ostracized as he had been in Yugoslavia, but because he had openly raised so many critical, sensitive questions, he was suspected of being a terrorist sympathizer, which consequently led to his deportation. In a real-life twist of irony, Žilnik became a victim of exactly what he had criticized: of German hypocrisy, the German watch dog, and the German dictator within.

The German response was indeed harsh and rash, resulting not only in the banning of Žilnik's film, but also the banning of Žilnik the person. It had become obvious that such a controversial figure as Žilnik could not escape censorship, having his films banned, or being ostracized – regardless of the state system he was working in. The competing systems reacted somewhat similarly, yet, ironically, the communist state (Yugoslavia) allowed him to democratically and legally defend his film in a court of law, whereas the democratic state (Germany) simply banned his film without any further discussion.

5. Conclusion

What is the truth; what is a lie? What is reality; what is manipulation? What is documentary; what is fiction? Žilnik's audience is repeatedly confronted with such questions as he paints his critical message onto the big screen: Power deceives, exploits, and ruins its subjects.

During Žilnik's formative years, those politically turbulent years, his trials and tribulations helped solidify and reinforce what was to become recognized as his consistently provocative way of communicating his message. His experiences during this period merely intensified his drive to expose the social and political realities that were hidden under a wealth of power and propaganda, whether communist or capitalist, whether socialist or democratic, whether Yugoslav or German. Žilnik, the filmmaker, stands freely and independently as a *humanist* not bound to any political system or state, not bound to the formalities of the industry, and not bound to any conventional form of artistic expression.

He consistently made social and political films through unconventional, non-classical and controversial ways, with technical and artistic experimentation. From the beginning onwards, his films have been defiant, shameless, exaggerated, blatantly ironic, erotic, gory, anti-romantic, anti-ideal, whistle-blowing, highly taboo-breaking, low-budget, and highly controversial. Žilnik's film poetics are based on the fact that he completely utilizes his *artistic freedom*, without fear of being criticized, but with the intent of getting criticized, while criticizing. He seems to say and show everything that he wants to show, and what and how he sees everything, without limiting himself by abiding to some technical or poetic form.

He uses *shock value* to communicate his ideas and arguments. Just as his direct, close-up, in-your-face camera shots leave no room for the viewer's thoughts to wander or escape, so do his intense topics force the viewer into the issue at hand. He exposes the virgin audience to topics and scenery that they are not used to being confronted with, in manners that they are unfamiliar with: Žilnik never bores his audience. Their uneasiness is simply part of the Žilnik experience.

He openly experiments with the invisible *border between documentary and fiction*. His unique blending of those two elements distinguishes him from other filmmakers. His most specific method of directing is giving the reins to the heroes of the films, who very willingly play themselves and are allowed to improvise and stray from the script. Through participant-driven open-narratives and characters that play themselves, Žilnik breathes a new life into each film, a "living organism" which grows to take on its own, unique form.

He relinquishes the over-bearing control as a parent would do for the sake of the independence and development of his child, allowing the film to liberate itself from any formal confines, including its own director.

Žilnik has been able to accomplish so much as a filmmaker because he works very *spontaneously and cheaply*. Being that he is inspired by fresh and current events, when a topic surfaced that he was interested in, he would immediately start filming, not waiting around for securing financial support. This spontaneity and ability to work low-budget has freed him from the restraints of the bureaucratic procedure of waiting for funding, making him a truly independent author. He would take his camera, along with his ideas, and make a film today about the events of tomorrow.

Žilnik's films are a highly original chronicle of social and political events of his time, with a view not consistently found anywhere else. He chronicled not only without fear of the consequences, but with a complete understanding of his provocation and of which consequences his provocation might reap. He chronicled persistently, assertively, fearlessly, and provocatively, with the purpose of including *his* social reality, not that of the authority, among the filmic accounts of the history of the turbulent 20th century.

References

- Ćosić, Bora, et al. (December 1969): Časopis za Književnost, Umetnost i Estetičko Ispitivanje Stvarnosti. Beograd. 3–69.
- Gocić, Goran (2003): Early and Late Works: The Cinema of Želimir Žilnik in the Period of Transition – From the 1960s to this Day. In: Institut za Film (ed.): Želimir Žilnik – Above the Red Dust. Belgrade. 87–105.
- Grenzland-Filmtage Selb (2001): Werkschau Zhelimir Zhilnik. In: Werkschau der 23. Internationalen Grenzland-Filmtage in Selb. 33–43.
- Jansen, Peter-Erwin. Student Movements in Germany, 1968–1984. http://negations.icaap.org/issues/98w/jansen_01.html.
- Jončić, Petar (2002): Filmski Jezik Želimira Žilnika. Beograd. 5–78.
- Klunker, Heinz (1999): Bilder aus dem damaligen Jugoslawien: Ein Gespräch mit Želimir Žilnik. In: H.-J. Schlegel (ed.): Die Subversive Kamera. Konstanz. 219–236.
- Kovačević, Raško (11.12.1986): Lov na Mamuta. In: Mladost, List Saveza Socijalističke Omladine Jugoslavije. Beograd. 10–11.
- Mikić, Brankica (09.06.2003): Marble Ace. In: Ekonomist magazin, broj 159. Beograd. 34–39.
- Parliament Correspondent (03.07.1969): Slučaj “Neoplante” i “Ranih radova”. In: Borba. Beograd. 4.
- Popović, Dušan (12.07.1969): Naš Film. In: Dnevnik. Novi Sad. 7.
- Schneider-Siemon, Christina (2004): Neoplanta und die ‘Schwarze Welle’. In: Retrospektive Karpo Godina/Želimir Žilnik, Kurzfilmtage Oberhausen.

- Schneider-Siemon, Christina (2003): Schneider Siemon: camera non grata. Das Filmschaffen von Želimir Žilnik. In: Diagonale 2003, Festival des Österreichischen Films, 24.–30. März. 24–30.
- Stojanović, Miroljub (2003): In the Red Dust Country: A Conversation with Zelimir Zilnik. In: Institut za Film (ed.): Želimir Žilnik – Above the Red Dust. Belgrade. 135–152.
- Žilnik, Želimir (21.–23.07.2007): Personal interviews (recorded). Novi Sad.

Novi film Emira Kusturice – najveći tabu domaćeg filma

Marko Kostić (Beograd)

„Carevo novo odelo“ najvećeg srpskog reditelja prikazuje se samo u jednom srpskom bioskopu, u Drvengradu, blizu mesta gde je sniman. Kritike koje se usmeno prepričavaju povodom filma *Zavet* isključivo su negativne. Iz takvih premisa, može se izvući zaključak da je Kusturica ovoga puta preterao, prešavaši granicu epske raskoši i pretvorivši je u skaradnost koja reciklira istrošene lajtmotive autora iz prethodnih filmova.

Ako vratimo film unazad videćemo da ova reakcija nije iznenađujuća. Kusturica već duže vreme nije popularan reditelj u Srbiji, ma koliko njegova lična popularnost kvantitetom pojavljivanja u medijima to prikrivala. Još od hita *Crna mačka beli mačor*, njegova domaća popularnost kaska za uspehom ovog filma u inostranstvu. *Super-osam priče* bile su redovno distribuirane, ali to niko nije primetio; *Život je čudo* prošao je loše u odnosu na broj kopija sa kojima je izašao u srpsku distribuciju. *Zavet* nije ni ušao u distribuciju, a omnibus *Sva nevidljiva deca* nikada se u Srbiji nije ni prikazivao. „No smoking orkestra“ od kad su gadjani flašama, više ne sviraju u ovoj zemlji.

Očigledno je da je u Srbiji reputacija ovog reditelja poljuljana. Da li se to desilo zbog njegovog lošeg imidža u medijima, koji podseća na faraonski, gazdinski monopol ili iz političkih razloga, zahvaljujući (samo)destruktivnim nacionalističkim ispadima, pod velikim je znakom pitanja. Bili bi to, naime, dovoljni razlozi da u Srbiji ne postoje dva miliona glasača kojima bi, po logici, upravo trebalo da se dopadne Kusturičin imidž danas.

Odgovor moramo potražiti u njegovim filmovima. Najpre u *Zavetu* kao najboljim primeru za činjenicu da se noviji filmovi Emira Kusturice Srbima očigledno ne dopadaju, a potom u *Sjećaš li se Dolli Bell*, toj, ipak, neoborivoj paradigmi Kusturičinog uspeha na ovim prostorima.

I zaista, njegov opus predstavlja ozbiljan problem nekome ko hoće da obuhvati sve filmove ovog autora i stavi ih u isti estetski koš. Gotovo je nemoguće voleti rane i kasne Kusturičine filmove podjednako. Oni se razlikuju u strukturi, razlikuju se u emociji, razlikuju se ideološki, pa čak i stilski, iako je ovo poslednje najteže otkriti.

Drugi problem predstavlja Kusturičin autorski dualizam koji nije simetričan. Naime, njegova kasna faza gotovo da nema svojih pristalica. Svi lamentiraju nad *Sjecaš li se Doli Bel* kao da je to deo svete kolektivne (ne)svesti ovdašnjih prostora u koji ne sme da se dira. Mi postavljemo pitanje: da li je *Zavet* tabu ili je on raskrinkavanje tabua istorije koji se nalazio na početku Kusturičine karijere, a koji publika, za razliku od autora, ne želi da razotkrije?

Suština je u tome da Kusturica danas pravi bolje filmove nego što je to činio nekad. Uzroke ne treba tražiti u njegovoj evidentnoj rediteljskoj oscilatornosti, već u kompromisima koje je, kao mlad, morao da prihvati da bi politički uspeo u onom vremenu. Njegov tadašnji kompromis, istovremeno je bio kompromis čitavog društva. Ako se osamdesete demistifikuju, pronalazi se kolektivna odgovornost koja je prouzrokovala devedesete, što čuvarima balkanske memorije nikako ne odgovara, a njih je u medijima isto toliko koliko i u običnom narodu.

Sjecaš li se Doli Bel, najblaže rečeno, precenjen je film, a obožavanje njegove suptilne emocionalnosti samo je paravan za karikaturalnost kojom se građanska svest Sarajeva prikazivala kao palanački igrokaz sa dozom naivne, simpatijske identifikacije. Stvar je zanimljivija zbog toga što Kusturičini filmovi sve vreme čine čvrst tematski okvir koji se retko uzima u obzir, a to je tretman savremene balkanske porodice. Kusturica je zapravo pionir u slikanju stanja, samim tim i pomeranja u savremenom domu na ovim prostorima, jer pre njega, u tematskom smislu, ta vrsta filma u našoj kinematografiji nije ni postojala (ili je pripadala epohi ili crnoj hronici). Kad se stvari tako postave, bolje se vidi putanja kojom se kreće ideja autora – njegov tematski ram je više-manje isti, a promenljiva je dinamika u analizi porodice kao najosetljivijeg socijalnog fenomena.

Kod ranog Kusturice, junaci su tzv. mali ljudi, nejaki, glupi ili obični; kod kasnog oni su intelektualci, umetnici, „frikovi“ ili pronalazači. Kod ranog Kusturice, hipnoza je metafora socijalne nemoći; kod kasnog nadarenost je svedočanstvo o socijalnoj nepravdi. Kod ranog, junaci su seljaci u gradu, kod kasnog građani na selu. Rani govore o homogenim društvenim grupama, kasni o preljubi i rasnom mešanju, rani o prividnoj neslozi, a kasni o prividnoj slozi. Kod ranog Kusturice, priče su centralizovane u Sarajevu, kod kas-

nog su decentralizovane po raznim zabačenim lokacijama. Rani polaze od emocije, a bave se karikaturama, a pozni polaze od karikatura, a zapravo se zaista bave emocijima. Rani se nisu zamerali nikome, kasni se zameraju svima. Rani su namenjeni srednjem staležu, kasni urbanoj podkulturi. Rani počivaju na teoriji globalne metafore, a pod uticajem češke škole i italijanskog neorealizma, kasni su žanrovski filmovi, pod uticajem američke neme komedije, klasične melodrame i mjuzikla (*Crna mačka beli mačor* i *Zavet* su urnebesne komedije, *Super osam priče* su „road movie“ mjuzikl, *Život je čudo* je melodrama, a *Sva nevidljiva deca* omnibus napravljen u saradnji sa Johnom Wooom i Tonyjem Skottom).

Kontraverznost je jedna od osnovnih reči za analizu Kusturičinog opusa, a jedino što se o Kusturici ne može reći jeste da spada u autore koji pričaju jednu te istu priču. Kusturica je kontraverzan autor u pravom smislu te reči, što je karakteristika koja sama po sebi podržujeva receptivni nesporazum sa auditorijumom.

Činjenica je i da se Kusturica vešto prilagođavao ideologiji trenutka svakim svojim filmom, ali ideologija Balkana od Titove smrti naovamo toliko je promenljiva, da je umetničko pariranje datom vremenu postalo više od veštine. Pozicija ovakvog autora više nije prijatna, ona više ne znači mirenje sa nametnutim prostorom, već rat sa nepredvidivim vremenom, ekstremni autorski i intelektualni zadatak. Reklo bi se da Kusturičino prilagođavanje vladajućoj ideologiji danas, po prvi put ide na štetu njegovog filma. To je zato što ovde ideologije više nema, otud je fenomen „Zaveta“ u umetničkom smislu zanimljiviji nego u političkom. Ranije je trebalo ići na ruku konzervativnom društvenom standardu i dozirati promene da statičnost ne bude sumnjiva, a sada treba prvo postaviti ontološko pitanje „Šta je uopšte današnje društvo?“, uprkos tome što aktuelna vlast ovaj odgovor niti traži, niti želi da čuje.

Biti režimski reditelj u današnjoj Srbiji više je lov na vetrenjače nego Rišeljeov plan. Ovaka akcija zahteva kreativnost prema izazovu utvrđivanja šta režim uopšte znači (uključujući i pitanje ko uopšte predstavlja vlast), a zahteva i hrabrost, jer odgovor na ta pitanja, paradoksalno, zahteva participaciju i nadogradnju nepostojećih delova vlasti i svu odgovornost koja odatle proizlazi. A *Zavet* koliko god bio srpska propaganda, toliko je i njeno precizno, dosledno i inteligentno ismevanje.

U podkontekstu *Zaveta* stoji, dakle, neočekivano ozbiljna struktura koju niko neće ili ne sme da prihvati. To je zato što svaka ozbiljna priča snimljena u Srbiji negira ovdašnje društvo: po zakonima nužnosti i verovatnosti svaka

dobra priča pripovedački je dosledna (iz čega proizlazi i etička doslednost), te se suprotstavlja koruptivnom haosu. A Kusturica, kakve god da mu se ideološke ili moralne karakteristike pripisuju, ipak iznad svega želi da snimi dobar film. Ta osobina razlikuje ga od cele inertne kinematografije i čini njegovo delo neporecivo subverzivnijim u odnosu na režim – svaki dobar film pomera standarde, a to u zemlji negativne selekcije nikome ne odgovara. I to u prvom redu ne odgovara javnom mnjenju, pa tek u drugom, političarima.

Tako je Kusturica kao autor ostao sam. Možda ga, kao ličnost, ne treba mnogo sažaljevati, ali simbolika usamljenog cara u poziciji direktora filmskog čardaka na Mokroj Gori, pruža sliku nekog ko je van kinematografije, što je zaista neobična situacija za nekog koga bi istovremeno trebalo smatrati režimskim autorom. Desilo se to delom zato što je Emir Kusturica ideološkim promenama svesno suzio svoj komercijalni potencijal, ali i zbog toga što ovdašnja vlast niti može, niti ume da podrži bilo kakav autorski stav, pa bio on za nju i afirmativan. Podržati režimskog reditelja znači sistemsko razmišljanje, a to režimu ne odgovara.

Zavet je dijalektički film u kome svaka slika dokazuje upravo svoju suprotnost. Iako se događa na selu, analizira se gradski mentalitet; iako je to pastoral o nacionalnom identitetu, reč je o pokretu otpora protiv vladajuće lokalne svesti. Iako je film po stilu haotičan, u njemu postoji jasna razlika između pozitivaca i negativaca; iako je po utisku šaljiv, on nosi angažovanu notu kritike obezakonjene vladavine nad samoproklamovanom teritorijom. Iako propagira crkvu, raskrinkava se njen lažni asketizam slikanjem spontane zajednice prostih ljudi koji se bave duhovnim zanimanjem. U stvari, Kusturica se *Zavetu*, za razliku od svih dosadašnjih filmova, obračunava sa balkanskom kulturom, a par njegovih prethodnih filmova su bili uvertira u to.

Zavet, reč koja u izvedenom prevodu znači „angažman“ (obavezivanje), naslov je svojevrsnog antibalkanskog filma koji kritikuje domaću kulturu i njene simbole, hvaleći pritom univerzalne korene tih simbola. Drugim rečima, film *Zavet* nosi optimizam. Suprotno ranoj egzistencijalističkoj melanholiji kroz koju je poručivao „Svet je loš, a naš mentalitet je dobar!“, ili srednjoj fazi u kojoj je govorio „Naš mentalitet je loš, ali baš nas briga za svet!“, poslednjim filmom Kusturica govori da je svet dobar, a da nam loši među nama ne daju da to vidimo.

Ako bolje pogledamo videćemo da *Zavet* nije film o jednom mentalitetu već o tri koja samo na prvi pogled deluju isto: „seljačkom“ (jogijevci), „pada-
vičarskom“ (skubidubići) i „kriminogenom“ (stvarnikvarnići). Razlog za tu lažnu istovetnost treba pronaći upravo u stvarnikvarničima koji, alarmirajući

stereotipe, svojom glasnoćom ne dozvoljavaju duhovni saziv prvih i drugih. Pošto su kriminalci neka vrsta tampon zone između dva autentična sveta, oni su zapravo i mediokriteti, čime se demistifikuje ceo kriminogeni mit ovdašnjeg establišmenta. Kriminalci ovde nisu nikakva organizovana mreža, oni samo predstavljaju kritičnu masu siledžija koji dominiraju svako svojim okruženjem (zapišanom teritorijom), šef Bajo (Miki Manojlović) u gradu, inspektor u selu. Njih dvojica će juriti svoje bivše partnere, užičku braću, skroz do sela samo da bi sprečili venčanje u kojem za njih nema mesta.

Reč je, rečeno popularnim rečnikom, o lustraciji; o tri zasebene Srbije i dehomogenizaciji kao nužnom prethodniku kulturne zajednice. Tek kada se usled akcije neiskvarenog junaka (Tsane) interesi razidu i izadu iz nametnute kolotečine, nazreće se da su upravo „naši“ – saborci, prijatelji i gosti na svadbama, možda i naši neprijatelji. Kroz saznanje o pogrešnom savezništvu ispostavlja se postojanje razlika između temperamenta i sodomije, između lakih i teških droga, između ljubavi i prostitucije, između slavlja i ubijanja. Sama radnja *Zaveta* jesu raskidanje pakta sa đavolom i posledice takvog čina: užička braća (Topuz i Runjo) uviđaju da je pomoć nevinim junacima u neskladu sa zločinačkim motivima njihovih partnera. Upravo time diferencira se kolektiv i saveznici postaju neprijatelji. Oni zapravo i jesu ideološki neprijatelji od početka, samo što je mreža opšte prihvaćenih balkanskih stereotipa (rakija, trube, direktnost, telesnost, iracionalnost, temperament) prikrivala činjenicu da se iza Balkana jednih krije zaštitništvo i odgovornost, a iza Balkana drugih – podvođenje i sadizam.

Film se završava scenom u kojoj popovi služe liturgiju, trubači sviraju, a mitraljezi gađaju. Ovde nije reč u snolikoj fantaziji, već o muzičkoj stilizaciji gde je crkveno pevanje shvaćeno kao ritam, truba kao melodija, a mitraljez kao efekat. Hram se ruši, ali crkva ostaje: sveta tajna putuje, a slavljenici cupkaju u ritmu kola. Cupkanje za vreme službe može da se shvati i kao jeres i kao crkvena propaganda. Ali ono nije ni jedno ni drugo, već opis duhovnosti bez lažne strogosti i opis slavlja bez griže svetovne savesti. Dramsko integrisanje trubača i sveštenika (Guče i pojanja), može, doduše da se shvati i kao ziheraški izbor najpoznatijih srpskih medijskih lajtmotiva. Ipak, niko se do sada nije odvažio na ovako rasterećenu igru sa srpskim simbolima. Ostalim srpskim medijima redefinisanje pravih značenja tih simbola svojim novonastalim zbirom može samo da smeta. Jer, kraj *Zaveta* uskraćuje tipičnoj publici Guče dozvoljeni primitivizam, kao što uskraćuje SPC-u isključivo vlasništvo nad duhovnim vrednostima. Trube su ovde više od igre, crkva je ovde viša od hrama i sveštenika. Svi su zajedno u kretanju, upravo simbolišući način na koji teologija tumači dinamički karakter samog pojma duhovnosti.

Užice u *Zavetu* dobija svoj kulturni film koji borbama protiv centralizacije Srbije pruža mnogo više nego što bi i sami hteli da priznaju. Dešava se to stoga što svaka urbanizacija novih teritorija podrazumeva nove prostorne koordinate čija veza ne odgovara utabanim, društvenim putevima lokalne moći. Otkriti da je urbani mentalitet nešto što postoji van beogradskog gitar-skog ili novobeogradskog hip-hoperskog miljea, znači približiti stvarnost i kinematografiju, što ne odgovara monopolostima ni jedne ni druge strane u Srbiji. Razlog što beogradska publika nije prepoznala ovaj film kao esej o kulturi jednog grada, leži u tome što niko i ne pomišlja da postoje različiti gradovi od Beograda, koji istovremeno mogu da se svrstaju u urbane sredine. Urbane vrednosti su različite od grada do grada, a samo provincijalna, pseudointelektualna, beogradska publika može da pomisli da je njena kultura jedina reč za gradski život u Srbiji.

Sve ovo govori o dramskom promišljanju, tako retkom u jalovoj kulturnoj zajednici zvanoj savremeno srpsko društvo, da možemo da postavimo pitanje da li je raskrinkavanje određenih političkih konotacija delotvornije od ukazivanja na raritetne vrednosti koje pomeraju vrednosne granice u društvu?

Zavet je dobar film u lošoj zemlji i to ga čini usamljenim primerom vrline. Sa jedne strane on nam služi kao dobar primer, a sa druge postavlja još jedno, možda i „najpolitičnije“ pitanje – ko su oni koji su požurili da ovaj film sahrane? Pravedno, siromašno društvo u akciji protiv moćnih monopolista?

Biće da nije tako jer se film i nije davao u bioskopima. U Srbiji i u Kanu ovaj film su gledali sami srpski monopolisti. Otud salonska sahrana ovog filma, ako već ne od vrha, potiče od same Kusturičine ekonomske okoline. A sama ekonomska privilegija koju on poseduje, ipak je manje sumnjiva od celog domaćeg filma i politike, jer Kusturica jeste objektivno priznatiji od cele skupštine i kinematografije zajedno sa njom. Ako je na projekcije na Nacionalnom festivalu i na Festu zalutala i „običnija“ publika, njihovo nezadovoljstvo prouzrokovano je time što ne mogu da se prepoznaju kao ciljna grupa. Ali njihovo retoričko pitanje da li je ovo film za publiku ili za mafijaše, pitanje je koje samo problematizuje neutralnost publike. Ako sebe već smatraju publikom, šta onda uopšte rade sa premijerom države na istoj festivalskoj projekciji? Ako im je ceo korumpirani prizor filmadžijsko-političke žurke odvratan, zašto im nije odvratna njihova sopstvena uloga u njemu, nego im je baš taman distanca od druženja sa monopolistima, dok su istovremeno baš taman udaljeni i od distanciranog, objektivnijeg i moralnijeg pogleda na njih. Može li se definisati ko su uopšte ti „obični“ na ove dve projekcije i šta oni od filma očekuju? Kusturičina odluka da ne prikazuje ovaj film nigde sem „kod svoje kuće“ jasno pokazuje njegovu socijalno jeretičku

zapitanost o tome ko je uopšte ovde raja i da li je možda upravo u raji problem!?

Naravno da jeste! Ali, problem je u raji bio i ranije, samo što je Kusturici raja tada odgovarala, pa je zato išao u distribuciju. I zato, ako ipak progovorimo o Kusturičinoj autorskoj korumpiranosti, sve dokazive elemente za to možemo pronaći isključivo u vezi sa prošlošću. Kusturičino navijanje za Koštunicu u ozbiljnom je neskladu sa navijanjem za Antu Markovića krajem osamdesetih. I njegovo sahranjivanje *Umri muški IV* u ozbiljnom je neskladu sa činjenicom da je *Zavet*, između ostalog, akcioni film. Njegov policijski čin u neskladu je sa idealom umetničke slobode, njegovo pozivanje na mediteranski duh, u neskladu je sa zapadnom Srbijom. Njegov nacionalizam u suprotnosti je sa korenima romske tradicije, njegov desničarski angažman u neskladu je sa levičarskim imidžom južnoameričkih revolucija; veza sa žanrovskom estetikom u neskladu je sa njegovim kinematografskim obrazovanjem. Svi ovi podaci daju jednu grotesknu, i možda više smešnu nego tužnu, javnu formu. Ali, grotesknost, inverznost, problem i zabluda, od Šekspira naovamo nisu negativne umetničke karakteristike. Drugim rečima, Kusturica je, ipak, uspeo da svoj ideološki problem preinači u ozbiljan fenomenološki prikaz, da nedostatak stava preinači u dramski ugao, konfuziju u zaplet, nedoslednost u slobodu i paradoks u strukturu. Jedino što nije uspeo jeste da svoj uspeh pretvori u uspeh umetničke zajednice, i da svoju popularnost pretvori u slavu. To je zato što je i u ranoj, kao i u kasnoj fazi, on kao autor, uvek bio sam. Osamdesetih Kusturica je bio sam zato što je tako želeo, danas je sam zato što ostatak Srbije to želi.

Slava za razliku od uspeha, moći i popularnosti, nije individualni pojam. Uspeh raskida vezu sa kolektivom, medijski i ekonomski izdvajajući pojedinca iznad društvenih zakona. Naprotiv, slava je mogućnost da se bude izdvojen i povezan u isti mah. Samim tim, oblici ovog fenomena mogu se objasniti na dva načina – kroz ličnost i kroz kolektiv. Prvi način označava skup mogućnosti da umetnik bude viđen u različitim društvenim kontekstima, drugi način postavlja umetnika u odnosu na skup drugih umetnika. Prvi možemo nazvati moralnom slikom društva, a drugi moralnom slikom umetnika. Većini naših filmađija nedostaje i jedna i druga konotacija, dok Kusturica kuburi samo sa drugom.

Naime, Kusturica je, očigledno osetvši šta slava znači u prevodu na svetski jezik, odlučio da uradi sve što može da bi doprineo potpunom tretmanu koji umetnik može da ima u svetskim okvirima, a o čemu ovde niko pojma nema. Ako se ograničimo na film najjasnije ćemo videti da je upravo slava ono što fali domaćoj kinematografiji, a ona je ništa drugo nego sociološka refleksija

umetnosti. Kusturica, kao čovek koji zna šta znači trijumf, a pritom ima vizu za svet, za razliku od ostalih ovdašnjih smrtnika, zna i šta je ono što je greška u ovdašnjoj definiciji umetničkog uspeha, pa samim tim i njegovog ličnog uspeha. Ako pođemo od oba pomenuta oblika umetničke slave, videćemo da je ono što srpskom filmu nedostaje referentni sistem.

Sjećaš li se Doli Bell film je koji, jednostavno, ni u čemu nema svoj referentni okvir. To što je stvoren u određenom vremenu i prostoru i što su to vreme i taj prostor bitni za priču filma, to što je u u tom vremenu postigao uspeh i što je geografska granica tog uspeha proširena, sve to i dalje ne dokazuje i njegov kulturuloški značaj. I to upravo stoga što izostaje umetnički sistem u okviru kojeg bi film mogao da se uporedi sa ostalim činionicima sistema. A kad umetničkog sistema nema, preostaju samo profani sistemi političkog i poslovnog uspeha, te samo u njihovim okvirima popularnost ovog filma dalje i živi. Na žalost, u našoj kinematografiji samo dva potonja sistema i postoje. Značaj umetničkog sistema, odnosno društvene slave, za Srbe je nepoznanica. To što Srbi i(li) Jugosloveni i dalje mnogo vole *Sjećaš li se Doli Bel* nikave veze sa slavom nema. Radi se o delu nedodirljive političke memorije koja čuva tradiciju ovdašnjeg mentaliteta u njenoj statičnosti. A pojmovi kao što su kultura, umetnost i slava dinamački su pojmovi u neprestanom kretanju. Kultura je sinusoida koja prožima društvo uvek u različitim amplitudama. Prava umetnička slava menja položaj umetničkog dela kroz vreme, a samim tim i kroz istoriju. Fraza da „vreme pravi korekciju umetnosti“, i da je „umetnik išao ispred svog vremena“ ne tiču se toga da li su i neki loši umetnici bili slavljani ili dobri nisu bili pravilno vrednovani, već se tiče kretanja vremena samog. Kreće se slava, kreće se vreme, pa samim tim i život umetnosti mora da se povinuje tim talasima.

Teorija Osvalda Špenglera¹, po kojoj je kultura ciklični proces, govori da svaka slava mora da rizikuje smrt da bi ponovo oživela. Jedan čuveni američki glumački agent izjavio je da svaka zvezda mora da izbledi, da bi sačekala da Zemlja napravi krug i ponovo je vidi u punom sjaju. Ova složena objašnjenja pokazuju kako razvijene kulture ulažu energije u apstraktna objašnjenja i koliko su na Zapadu apstraktne, nematerijalne stvari budućnosti neraskidivo povezane sa materijalnom svakodnevnicom sadašnjosti. To podseća na misao Alfreda Adlera² koja kaže da projekcija nas u budućnosti, određuje naše ponašanje u sadašnjosti (a ne obrnuto), što govori u prilog tezi da se prome-

¹ Up. Špengler 1996; 1989/90.

² O tome detaljno u: Adler 1989.

ljivi koeficijent našeg statusa u vremenu može izračunati. To znači da i neuspeh može biti deo uspeha u kontekstu slave.

U Americi, naizgleda tako određenoj «vinerstvu» i «luzerstvu», umetnički neuspeh deo je profitabilne računice. Logički je prihvatljivo da neuspeh može biti slaviji od uspeha, a sa druge strane, ni neuspeh ne mora da bude definitivan, niti apsolutan, zato što se menjaju koordinate vremena, i prostora, kao i koordinate drugih umetnika u njima. U velikom svetu, slava i ekonomija bliske su kategorije, sasvim suprotno onome kako se na Balkanu definišu. Slava donosi ekonomiji duhovni smisao, a ekonomija slavi slobodu kretanja kroz duhovno tržište. Žorž Bataj³ pisao je o ekonomiji kao odstranjivanju materijalnih viškova. Prihvatimo li ovo, dolazimo do toga da je slava referenca njenog uspeha.

Vratimo se domaćem filmu. Da bi neka kinematografija zaživela potrebno je tumačiti je kao celinu njenog životnog veka, a njen organizam kao nešto što je sastavljeno iz delova i podložno promenama. Umetničke vrednosti određenog filma, kao i drugih filmova jedne kinematografije, podložne su promenama. Ako neko delo sadrži istu vrstu popularnosti kroz vreme, u pitanju je ili hibernacija ili veštačko održavanje ukusa i mišljenja koje nema nikakve veze sa kulturom, već sa nečim sasvim drugim. Svaka vrsta rizika, naime, vodi u promene, a promene bi mogle da sa društvenog trona sruše najgore među nama koji su tron uzurpirali; otud ovdašnji običaj da se pozicija onog ko je na tronu vrednosti održava nepromenljivom što je duže moguće.

Što se Kusturice tiče, on je, budući delimično izvan ovakvih, ovdašnjih običaja, uspeo da pobedi jedan od dva stereotipna pravila ovdašnjeg mnjenja, a to je ono koje smo nazvali moralnom slikom umetnika, šire poznatom pod imenom društvenog imidža. Kao malo koji srpski reditelj, Kusturica je uspeo da od sebe stvori dvostruki lik heroja. Tu poziciju koja je danas svakodnevna, u svetskom filmu utabali su u Evropi Fazbinder, a u Americi Pekinpo. Bez obzira što sloboda ovakvog delanja nije dozvoljena svakome na malograđanskoj srpskoj filmskoj žurci, Kusturica je zaista puno radio na svom imidžu prašnjave zvezde: Kusta je dobar sa rajom, a pritom zna jezike, prima orden, a svira rokenrol. Kralj i stolar Drvengrada, vazal i kraljević, zapadnjak i nacionalista, Emir i Nemanja, poput superheroja iz američkih stripova vodi dvostruki život, inteligentno stvarajući od sebe, (tj. od tuđih konotacija sopstvene ličnosti) referentnu tačku ili, kako se to često kaže, instituciju.

³ Up. Bataj 1995.

Ali, superheroji nose arhetipski problem koji smo već pomenuli – oni su usamljeni. Kao metafora po sebi, superheroji svedoče o tome da je jedno voditi bitku (uspeh) a drugo dobiti rat (slavu). Zato su superheroji ponekad i tragične ličnosti, kao na primer u *Srebrnom letaču*. Mada danas u savremenim bioskopima imamo i *Fantastičnu četvorku*, gde nam se pokazuje kako i superheroji u izvedenom kontekstu imaju jedni druge kao referencu. Isto tako, *star sistem* iz najslavnijih dana Holivuda stvarao je i mitologizovao svoje zvezde. One su, doduše, bile pomerene od društva, sa svojim izolovanim ogledalima i pudrijerama, ali su u kontekstu umetnosti čak i one imale društvo: imale su jedna drugu za poređenje, a imaju ih i danas. Ditrih, Dejvis, Garbo, Flin, Gebl, Kuper, Din, Klift, poput antičkih bogova samo zajedno čine mitologiju. To nije tako zato što zajednica čini pojedinca jačim, već zato što se čak i samoća, kao kategorija umetničkog imidža ne može odrediti bez poređenja unutar umetničke zajednice.

I, pošto je shvatio da mu i pored uspešnog imidža fali nešto od onog što slavne kolege na zapadu imaju, Kusturica se posvetio drugoj konotaciji slave, onom potencijalu što se popularno zove „umetnički talas“.

Shvativši da slava Beatlesa ne bi bila ista bez Stonesa (ili the Who), da slava Bunjuela ne bi bila ista bez Dalija (ili Lorke), da slava Godara nije ista bez Trifoa (ili Šabrola), a tako isto ni Leonardova bez Mikelandela (ili Rafaela), Sofoklova bez Euripidove (ili Eshilove), da slava Oca nije ista bez Sina (i svetog Duha), da slava Šive nije isto bez Brame i (Višne), Kusturica organizuje festival, pravi žurke, školuje studente, producira filmove. Ali zašto ne uspeva da stvori taj famozni talas, kakav je do skoro viđan u iranskom filmu, a već se nazire u našem susedstvu, u Rumuniji i Mađarkoj?

Talasi slavnih perioda u umetnosti nemaju isključivu vezu sa združivanjem i prijateljstvom među umetnicima. Grupisati stvaraoce na jednom mestu i naterati ih da se druže nije dovoljno. Potrebno je da se stvori unutrašnja nit između umetnika, taman dovoljno vidljiva da se može primetiti sa strane. Dramske umetnosti su po svojoj strukturi (prema Nortropu Fraju⁴) primer ovog fenomena: autor se u drami ne obraća direktno gledaocu, već se preko glumaca u dijalogu pravi da je okrenut samom sebi, a time samo pojačava pažnju posmatrača. Dramsko delo grupiše niz likova, koji se ponašaju kao društvo za sebe, a zapravo mame društvo u publici da prihvati njihov sugestivni zaključak. Implicitnost poruke u ovom tumačenju jeste eksplicitnost konotacije, a ritual indirektnosti obraćanja u odnosu na direktnost namere

⁴ Up. Fraj 2007.

čini upravo samu osnovu mitskog obrasca. Dramaturgija je alegorija mita, ona nam savršeno prikazuje organizam mitskog talasa, odnosno strukturu slave. Drugim rečima, autorska veza između slavnih umetnika mora da postoji, ali ona mora da bude otkrivana od strane drugih.

Ključno pitanje je, dakle, ko su ti «drugi»? Kao i više puta do sada, ovde moramo da se poslužimo društvenim zakonitostima; „drugi“ su socijalni skup koji je levim krilom sačinjen od kolega i prijatelja, centar čine profesionalni posmatrači, a desno krilo obrazovaniji ili bogatiji među laičkim gledaocima. Ova ekipa (auditorijim), iako pojedinačno razvrstana u različite okvire, kada je reč o umetničkoj distribuciji predstavlja nevidljivu celinu koja utiče na to da li će neko delo biti uspešno ili ne. Slava, za koju smo rekli da predstavlja talas ovakvih uspeha, označava vreme u kome je ceo pomenuti društveni skup potčinjen talasu određenog mita, odnosno umetnosti. Drugim rečima, slava se dostiže kada su umetnici iznad društva, to jest kad oni obrazuju mit iznad svakodnevnice.

Nasuprot tome, mi živimo u sredini u kojoj je auditorijum organizovaniji od stvaralaca, veće građana bolje spremno od sudija, učenici fizički jači od zbornice. U toj situaciji umetniku, sudiji i profesoru, ne preostaje ništa drugo nego da se povinuje pravilu društva i dozvoli da ga ono apsorbuje. Ako već nije na vrhu, umetnik će i dalje bivati pozivan na koktele (profesori na maturantske žurke). Kod nas auditorijum nema funkciju posrednika, već kočničara informacija. Viši auditorijum svesno ometa promene da ne bi izgubio svoju poziciju, dok niži pristaje na statičnost koristeći nizak društveni standard kao svoju privilegiju. Umetnici, u takvoj siutaciji, napuštaju svoje etičke principe menjajući ugao posmatranja, postajući od receptora recepcijenti, a taj im kompromis omogućava opstanak u situaciji osporenog autoriteta. Druga reč za pristajanje na poziciju posmatrača, uz izvučeno pravo da se bude i posmatrani, jeste korupcija. To je bežanje od odgovornosti u trenutku kada je moguće da se reč posmatranog shvati pogrešno. To je već pomenuti strah od neuspeha. A neuspeh je u ovoj sredini pojačan vrlo malim šansama da će se nečiji neuspeh ikada pretvoriti u uspeh, jer umetnost kod nas nema onu dinamičku prirodu koja bi joj omogućila sopstveni život. Zbog toga je ni ne možemo nazvati pravom umetnošću, već pre društvenom represijom.

Ova obrnuta, pogrešna hijerarhija vidljiva je na više nivoa. Klubovi su mesta u kojima vladaju redari, TV-ekipe su grupe u kojima vladaju tehničari, ulice su mesta u kojima dominiraju huligani, crkvom se najviše diče nacisti. Bez obzira na administrativnu hijerarhiju, najnižima se dozvoljava društvena dominacija i to najviše putem fizičke snage i vokalne glasnoće. Intelektualci i alternativci čudaci su, građani nižeg reda, kao i svako ko pokušava da se

emancipuje iz nametnutih socijalnih normi ponašanja. A preko puta su neobrazovana socijala, zli trgovci i umetnički dezertteri, tj. oni koji su hteli da se bave kulturom dok je to bilo lako i bezbedno. Kada kultura počne da se suprotstavlja fizički jačem auditorijumu, deo umetnika odjednom prelazi na stranu huligana ili trgovaca. Pravi umetnici, pod uslovom da ih je bilo i da su opstali, ostaju sami, anonimni i sa modricama.

Sve ovo nije posledica toga što su varvari došli u Vizantiju, niti toga što su seljaci došli u Beograd, već je posledica činjenice da je korumpiranim Beograđanima ovakav odnos snaga oduvek i odgovarao. Sve je, naime, postavljeno tako da odgovora mediokritetima, koji strateški prikrivaju pristojnost u prisustvu huligana, a veličaju tradiciju kad su u društvu emancipovanih. Huligani zapravo odgovaraju mediokritetima, onima koji ponekad vole da idu na utakmice i onima koji ponekad pročitaju neku knjigu. Onima kojima se sviđa film *Sjećaš li se Doli Bel*. Trenuci umetničkih talasa, božanski periodi tektonskih kretanja društva intervali su u kojima mediokriteti bivaju pomereni iz centra na marginu, iz interesa u interesovanje. Tada prestaje statičnost i počinje zapadna umetnost, odnosno istočni mit.

Ne treba pomisliti da je „zlatna“ umetnost nešto što se konstantno dešava u razvijenim zemljama, kao ni da tamo nema vladavine mediokriteta. I na Zapadu plima zapljuskuje samo ponekad, a statistika huliganstva je visoka, čak i mnogo viša. Ali priroda talasa i jeste u tome što dolazi samo ponekad, kao što je priroda zvezda da trepere i da se vide periodično. U međuvremenu, postoji mistično čekanje – nebrušeni intervali koji ispunjavaju godinu od leta do leta. Ovdašnji problem je u tome što se umetnički talas u najslobodnijem obliku u Srbiji nije desio NIKAD! To se svakako nije dogodilo ne zbog toga smo mi, ah, prokleti ili tako nešto mistično, već zato što smo dovoljno mali i nerazvijeni da je onima manje talentovanim (a oni su većina), uvek bilo lako da svaki talas ili zaustave, ili obezvrede, ili ga pogrešno klasifikuju. Kad se talas vraćao niko nije mogao da ga prepozna, a tamo gde su ranije bile hridi, sada su tržišni centri. Otud huliganstvo i kriminal na zapadu pripadaju (visokoj) statistici, a ovde (niskim) društvenim vrednostima.

„Zavet“ je film o glasnoći mediokriteta, o načinu na koji inferiorni vrše političku borbu za svoju dominaciju, kvareći žurke talentovanih, lucidnih i nezavisnih. Ovaj film je pokušaj da se glasni nadglasaju. Ali ono što ostaje kao problem jeste Kusturičina suviše poznata prošlost koja je u periodu osamdesetih predstavljala savršenu formulu za stvaranje novih generacija glupaka, koji su tada, pošto je nadolazilo novo vreme, učili pomalo od hipnoze i tako svakoga dana, u svakom pogledu, sve više napredovali. Do devedesetih. Tada još tihi i mirni i sa „ono malo duše“, jer su još bili mladi,

glupaci su do devedesetih ispleli svoje mreže. A onda je hipnoza na ovim prostorima doživljavala svoj vrhunac.

U novom milenijumu Kusta pokušava da se zavetuje, ali nema kome. Nema, jer je izdao „kolektivno nesvesno“ srpske društvene bezbednosti i preinačio ga u samodestruktivni, hamletovski krik. Otud on i ne uspeva da formira umetničku zajednicu, jer mediokriteti na koje je uticao, sada drže javno mnjenje i auditorijum trule Danske. A auditorijum nije lud da se preokrene sad kad mu je krenulo, i da se potčini autoru, sad kad je jači i od najjačeg. Auditorijum, jači od svog tvorca, predstavlja društvo koje poput frankenštajnovog monstruma beži iz drvenog zamka, spušta se niz brdo, i ide u grad, u kafić.

Otud je Kusturičina slika porodice svesno degradirana iz filma u film, i takva obrnuto proporcionalna uzvišenosti onih koji joj se suprotstavljaju. Porodica kao simbol neposredne i nametnute društvene okoline u spokojnom *Sjećaš li se Doli Bel*, malo po malo, rasturala je svoj harmonični oblik, sve više poprimajući disonantne tonove i sinkopirane ritmove. U svom prvom filmu Kusturica se priklanja nametnutom patrijarhatu malograđanske statičnosti (*Sjećaš li se Doli Bel*), u drugom vrši preljubu (*Otac na službenom putu*), u trećem beži od doma (*Dom za vešanje*), u četvrtom traži porodicu van doma (*Arizona dream*), u petom je koristi kao kriminalni „cover“ (*Underground*) u šestom je rasno liberalizuje (*Crna mačka, beli mačor*), u osmom, preljuba je jača od osećanja porodične vezanosti (*Život je čudo*) i u devetom se porodica vaspostavlja u najdekadentnijem obliku (*Zavet*), u najdaljoj mogućoj tački od pater familiasa, a i od svih mogućih značenja reči „familija“. Sa maloletnim, blagoslovenim mladoženjom u ženskoj haljini, sa odbeglom užičkom mladom, sa „Doli bel“ (Ljiljana Blagojević) konačno udatom za kapetana „Atalante“ (one koja nije rođena kao muško), posle tri decenije smucanja sa lošim muzičarima koji vole Italijanski jezik.

Da rezimiramo, Kusturica je jedini reditelj u Srbiji koji se usudio da se suprotstavi srpskom društvu, (jedini kome se to može, reći će neko), prvi koji je odlučio da izbegne Filmadžijsku žurku, i da napravi svoju, bolju. Ali, „monopol“-žurka skuplja je od svih igara i Kusturica zato plaća cenu nemanja priznanja koje odgovara njegovom statusu. Gomila gluposti koje pod okriljem politike javno izgovara, zaista je mnogo simptomatičnija za osobu van igre, nego za nekoga ko igrom vlada. Iz govora povodom kosovskih demonstracija, jedna rečenica posebno je indikativna: „Svako ima pravo na svoj mit. Kao što amerikanci imaju Holivud, tako i mi imamo Kosovo“. Tautologija je više nego jasna, a i očekivana: nije Kusturici bitno Kosovo, njemu je bitan mit bez kojega on neće biti ni Godard, niti Peckinpah, niti

Fasbinder. Kako mu predočiti da greši? Prava šansa je u učlanjivanju u pravu opoziciju u kojoj će moći da postane Miki Maus i sačeka pobjedu, ako se ona uopšte ovde desi. Ako ne, bar će imati svoj zavetni (ne)uspeh, svoj drveni krst i svoju prašnjavu scenografiju. A šta sve to znači u višem kontekstu, nije pitanje za zemaljski auditorijum. Proxima Estacion: L'Atalanta!

Literatura

Adler, Alfred. 1989. *Smisao života*. Novi Sad.

Bataj, Žorž. 1995. *Prokleti deo: esej iz opšte ekonomije*. Novi Sad.

Nortrop, Fraj. 2007. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Novi Sad/Beograd.

Špengler, Osvald. 1996. *Antropologija moći: čovek i tehnika*. Beograd.

Špengler, Osvald. 1989/90. *Propast zapada*. Beograd.

American Science Fiction Literature and Serbian Science Fiction Film: When Worlds Don't Even Collide

Aleksandar B. Nedeljković (Kragujevac)

Recently, at a conference¹, my colleague Dr. Savica (pronounced Savitza) Toma, a professor of German literature here at the University of Kragujevac, Serbia, made a remark which I now find very useful. The polemic was about basic categories into which all literature could be divided, such as realistic and fantastic. He said, essentially, this: If we are to be able to work at all, in literary studies, we must have some basic categories, as tools, and for orientation; and so, even if they are not perfect and absolute, they are needed and useful. In that spirit, I proceed.

On this planet, science fiction genre began in the year 1818, with the novel *Frankenstein* by Mary Shelley. That was the first SF novel in the history of the world. Everything with SF elements, before, was proto-SF.

Interestingly, the first SF drama on this planet could have been a Serbian one: *A Million Years from Now* (in the original, in the Serbian language, *Kroz milion godina*), written and published in the magazine "Kolo" in 1889, but largely ignored, even by the Serbs, back then; put on stage in Beograd (Belgrade) only in 1995, which is a 106 years delay; and still, to this day, not translated into English. So, for the world, it still does not exist, it *is not* – priority goes to Karel Čapek.

The first Serbian SF novel was *One Extinguished Star* (in Serbian: *Jedna ugašena zvezda*) (1902) by Lazar Komarčić, but it barely qualifies as SF be-

¹ Conference of young scientific researchers, but we, the older professors, also attended; 14 February 2009, in Kragujevac, Serbia.

cause it is mainly the protagonist's astral journey (in sleep, his body does not travel, only his spirit; in the company of the spirit of Laplace; they fly through astronomical realities). Komarčić was a journalist and an established writer, but this, his SF attempt, did not advance his writing career in Serbia at all; quite the contrary.

After this the Serbs turned their backs on the future, almost absolutely, and, for some 60 years, apparently wanted to believe that there will never be any future, that the future will never come – but it did come and wrecked them and ruined them and massacred them most horribly, most dreadfully and brutally. After the Second World War, now in Tito's communist dictatorship, there was an early bird, in 1960, a pulp novel *Calling Jupiter... Take Notes* (*Zovem Jupiter... beležite*) by Milan Nikolić. Early in the 1970s, SF really came alive amongst Serbs, they began to read it in great quantities, and to write it, then there was the monthly magazine "Galaksija" and I hope our English readers may guess what the word means; by 1981 (one year after Tito's death; he was absolute chief of Army, Party and State till the very moment he died) there was already a strong, organized, very enthusiastic fandom, the First Serbian Fandom, which lasted in strength for some 15 years or so; in the peak years, this fandom had more than one hundred organized, intense, active fans at the same time, but it began to stagnate, only to decline drastically by the end of the millennium, when it collapsed. Now there is the Second Serbian Fandom, but it is mainly oriented to the two other genres of the fantastic (horror, primarily, and some fantasy), with SF only marginally, barely-surviving, in distant, remote, Pluto-far-away third place. Unloved, and abandoned again.

The sixty years after *One Extinguished Star* are a huge gap, a vacuum, a nothing-time for Serbian science fiction. There *was* no Serbian science fiction then – with a minor exception or two: one tiny short story, a mix of surrealism and SF, barely qualifying as SF, titled "The Lightning-Rod of the Universe" ("Gromobran svemira") by Stanislav Vinaver in 1921; and one almost-illiterate novel in 1938 by a certain Stanko Kukić, *The World under a Gas-Mask* (*Svet pod maskom*) which predicted that World War Two would soon break out, etc.

But during these 60 vacuum years, Serbian boys were reading Jules Verne, many of them; and H. G. Wells; then, they avidly read strip cartoons about Flash Gordon, and later Dan Dare; in 1933 they heard of the movie *King Kong* and began to hope to see it in a cinema, somehow, in their town, if they could. But SF was stoutly rejected by the adults and definitely by the Serbian academic critics and professors as boyish fantasy, not for an instant to be

accepted as serious, important, or worthy; there were two phrases in the Serbian language, two expressions, for this. One is “Crazy imagination blabs all sorts of things” (“luda mašta lupa svašta”) and the other was the even more skeptical “300 wonders!” (“trista čuda!”). So in these vacuum years, SF was dismissed as childish fancy, for boys; dismissed, brushed off, not hatefully, and not maliciously, but dismissed totally and condescendingly. With a smile and a wave of the hand.

Was there any Serbian SF film in those 60 years? – Ridiculous even to ask. Of course there was not.

The first half of the 20th century did not really end with the year 1950, which would seem logical. Well, it did, mathematically and in the calendar, but in this planet’s cultural history, as relevant to SF, it ended in 1945, with the two atom bombs (“Einstein’s monsters”, as Martin Amis, son of Kingsley Amis, so aptly and wonderfully calls them) thrown on Hiroshima and Nagasaki. These two nuclear explosions proved that Einstein is right and that the formula $E = mc^2$ is true. Even the most jaded and most authoritative skeptics had now to admit; truth was rammed right through their stagnant brains with the fierce force of ultra-heated atomic blasts. These two bombs saved the lives of some ten million Japanese civilians who would have died if the war had continued to be dragged fanatically across the largest, most populous Japanese islands; plus the lives of perhaps a million American soldiers. Science fiction, too, was proved, with this same tragic but necessary event, to be right. And, the logical sequence of thought, after August 1945, was: if the SF people were so right about the atom bomb, what else did they predict accurately: telepathy? aliens? colonization of the Moon and planets? – nuclear holocaust?

Besides, science in Victorian times was basically clear and comprehensible to practically every gentleman if he cared to devote sufficient time to it; Einstein’s theory of relativity is not such. It is an essentially different *kind* of thing. It is written basically in the language of mathematics. You have to be a genius of mathematics to really follow and understand relativity. But even the university professors of theoretical physics find theory of relativity very hard to believe because it is so full of paradoxes and so contrary to human, intuitive, common sense. It is unbelievable. So is much of quantum physics. And so is what the astronomer Edwin Hubble did with cosmology. Together, the relativity, the quantum physics, and the Big Bang theory produced a fundamental re-mystification of science: these teachings are one connected land of many marvels, a vast field of *incredible* but many-times-proven truths about

Nature. Well, if some scientific truths are so fantastic, but true nevertheless, then which other fantastic, SF things might soon prove to be true?

In Yugoslavia, in the first few years after 1945, SF was effectively prohibited because it was seen as something mainly American and capitalist: capitalist war-mongering anti-communist propaganda. But Soviet, communist SF, especially by Aleksandar Belyayev, was allowed: oh, the grand scientific advances of communism. *Aelita* was already obsolete, though, it was already for the Kinoteka (film museum). But, around 1955 perhaps, when I was a young boy, the ideological barrier thinned, there was a liberalization, Yugoslavia became “a little America” of the communist world, and the communists, the Party, allowed us to watch, in cinema (and on black-and-white TV, as soon as it was introduced; and it was introduced, quickly, catching up with the world) various SF movies. This was not forbidden. So, we watched, in amazement and delight, *Forbidden Planet* in 1957 I think, and we were absolutely taken by it, entranced. *This Island Earth*, a little earlier, was seen as kitsch, but very interesting and attractive kitsch with scary moments. Then, *Time Machine*, arriving in Serbia perhaps in 1961, and becoming a smashing hit, vastly popular among some categories of population. With Rod Steiger as the adventurous but reasonable and composed, very decent and normal Victorian gentleman (as Time Traveler), and with the young, pretty Ivette Mimieux, who did not talk much (as Weena). Crucially, the Yugoslav communists allowed us to hear the original dialogues, in English, although it was the language of their political enemies (capitalism, free elections). So we could *hear* the true sound, not moribund falsifications by local speakers; and we had the translation titled in; dubbing a movie into a local language, which is still done in some countries today, is a vast crime against culture and art, a disgusting and essentially Nazi stupidity, chauvinistic and paranoid, except in one case – when kids who watch cartoons are so small that they simply *cannot read* the titled translation. Or when the entire population is illiterate, but, then, keeping your entire population (or, your women) in illiteracy is Nazi indeed. In Yugoslavia (and Serbia was the main part of it), we saw and *heard* the world’s best science fiction movies soon after they were premiered in Hollywood. And we loved them, and America seemed the bastion of our future liberty and prosperity, and we learned English, and we developed our own SF fandom. The German films about Doctor Mabuse, though with all the pre-war respectability of Fritz Lang, were sort of noticed but seen as murky and kitschy, and irrelevant and unconvincing.

(There was a something that could be, remotely, called science fiction: a political-propagandic film, full-length, expensive, and fully supported by the

regime; a communist anti-West pamphlet, the film *War*, which is *Rat* in Serbian, directed in 1960 by Veljko Bulajić; I was ten years old then, and I watched, one evening, at Tašmajdan park in the center of Beograd, the filming, the column of trucks loaded with wooden nuclear rockets pointing up into the sky, etc. In the film, evil capitalists prepare the nuclear missiles, which we see, and fire them, and there is the nuclear holocaust, and the explosions ruin the capitalists also. But it was never promoted as SF, nor did the SF people in Yugoslavia notice it as such, and, in any case, it was so vastly unsuccessful and simply bad that it flopped instantly and was never again heard of; I think the regime was embarrassed with it, and placed it into an oblivion “bunker” somewhere.)

Then, a fantastic supernova in movie history, surely one of the ten best and greatest films ever made, 2001: A Space Odyssey! Definitely the most serious film ever made about God (the real, scientifically real, true God, if he exists). We were so carried away by it, and for good reason, too. I know a fan who admits that he watched it a dozen times; today he is, like me, a professor at a university. But, a big mistake: we had a vague feeling that there would be many more SF triumphs of that magnitude, a steady succession of films of such quality – there could not be, of course. *Star Wars* came, about the year 1978, to us, I seem to recollect, and it was enormously “filmic”, as the Serbs say (which means, “possessing the characteristic, specific movie qualities, in great quantity; suitable and appropriate to be a *film*, not a novel etc.; qualities of visual appearance, motion, etc.), but after a while it was diagnosed, in fandom, to be a fantasy, a fairy tale, with strong SF elements, but not predominantly SF. And the *Star Trek*! On TV, five nights a week. Millions loved it, in Yugoslavia.

In the second generation of *Star Trek*, we saw Tasha Yar, the Russian girl (played by Denise Crosby) as practically our own, almost a Serbian girl.

In the episode “The Skin of Evil”, Tasha was killed in the line of duty on a far planet. At that time, when this was shown in Serbia, I was a professor of English in the Tenth Belgrade Gymnasium (Deseta beogradska gimnazija), where I worked for 25 years continually. And, one morning, maybe five different students approached me, at one class or another, or in the corridors, saying, in a dismayed and sad tone, “Teacher! Teacher! Have you heard? Tasha Yar got killed!” (“Poginula Taša Jar!”) Yes, *Star Trek* was *that* popular. It was offering to us Serbs a positive, morally clean and sane, rational future, in which there was a place for us, too. Years passed, and we do not see America in such a positive light now. Nevertheless, today there are still, somewhere in Serbia, about twelve or fifteen lieutenants of the Star Fleet of the 24th centu-

ry, elevated into this rank by Tasha Yar herself. Fans, of course. Only fans. But in their hearts they are centuries in the future and up in space. So, the popularity of *Star Trek* is not entirely dead. Not yet.

Serbs translated and read, after 1960, hundreds of best American and a few British and French etc., SF novels, and thousands of best SF stories, and they have read many other stories in English directly, without translation, but, despite all this avalanche of high-quality SF literature, Serbs never wrote a truly good SF novel.² Not one. But they did write some one hundred SF stories (short, medium, and novellas) of top quality, really excellent, by highest world standards. And they wrote some hundreds of other SF stories, of more modest quality. You would, hence, expect that they would make at least some graceful efforts in SF films, but no, it never happened. No SF film worthy of mention was ever made in Serbia (But there were perhaps two or three SF films, but really parodies, unsuccessful, miserable, and unattractive spoofs of SF, in Croatia, which was then part of Yugoslavia.). Serbian non-achievement in the SF film area was total, and remains total, except for the animated (cartoon) film, but not for children really, about the future Belgrade, titled “Technotise: Edith and Me”, made by the artist Aleksa Gajić in the autumn of 2009.

That SF films are not made today, when science fiction has (worldwide) cooled so much and lost perhaps 90% of the popularity and urgency that it once had, may be understandable. These our first years of the 21st century are definitely not a great time for science fiction, not in Serbia and not in America either, because there have been so many disappointments. Aliens and UFOs did not come. We did not discover them in the cosmos either, and signals did not arrive. Nuclear holocaust did not happen, and is not likely now; the only likely thing is that Iran will drop a nuke or two on Israel some years from now and then the Americans will destroy Iran, but that will be a strictly local nuclear exchange, limited, not a global holocaust (goodbye, *Dr. Strangelove*.) Telepathy and other forms of ESP do not work: another dud. We have not concreted and asphalted the entire 310 million square kilometers of land on this planet, and the rivers and oceans are not half-acid and half-poison (as in the story “The Wind and the Rain” by Robert Silverberg, in 1973); quite the contrary: all decent countries today have strict ecological

² And, be it mentioned, the Serbian author Dr. Zoran A. Živković (Živković) has distanced himself from the SF genre, resolutely, repeatedly, categorically, and completely. For now. But “you never forget your first love” (“prva ljubav zaborava nema”) and who knows how his feelings might turn some distant day in the future.

laws, and some even respect them. Yet another dud then. Most of the engines of science fiction have shut themselves down. Space environment is *not* healthy (goodbye, story “Death and the Senator” by Arthur C. Clarke), nor industrially productive (goodbye, asteroid mining), and space travel with these chemical rockets is so expensive, difficult, and risky, that we are *not* going to export millions of people into space. Not until we discover anti-gravity; then we *will* go, actually, but that’s not soon, that’s in some distant future. On the other hand, some amazing things did happen in the real world, although we in science fiction have not expected and not foreseen them: mobile phones (“cell phones”) happened, a billion of them now on the planet, so, almost anybody can talk to anybody any time at any place, almost an equivalent of telepathy; and, a flat amazement, home computers happened, the PCs and others, and laptops etc., very powerful and sophisticated, in at least a billion homes and offices and travel bags today, and most of them connected by Internet (goodbye, the one-and-only HAL, whose bugs no one could foresee, in 2001: *A Space Odyssey*). Real life bypassed us, us SF people, and left us to stare, shocked, at the things we failed to predict. Of course, some of those disappointments are not *ethically* disappointments at all, they are major tragedies avoided, and avoided partly because SF was one of the loud voices in the chorus *warning* the world about such dangers, but – ethics or no – those big events *did not happen*, and probably will not happen, and, in consequence, those big engines of SF are, in fact, shut down now (though not quite completely).

But why were SF films not made in Serbia when the genre was at its peak?

We cannot be sure, but there could be several possible important reasons. One reason was the communist method of financing and producing films, by companies State-owned, Party-controlled, and utterly intrigue- and corruption- and nepotism-riddled. Another reason was the huge superiority of the American film industry, the notorious giant sometimes called “Hollywood”: who could compete with the Yankees? Could the West Germans? Yet another reason was the obvious likelihood that advanced-science things would happen in advanced-science countries, in America (that means: USA) first of all, with maybe Japan as distant second possibility, but surely not in Albania and not in Serbia either. There is even a law, here, formulated by Dr. Zoran A. Živković, and known in fandom as “the Živković law” or “Zoran’s law” (“Zoranov zakon”), which says: “Flying saucers do not land in Lajkovac”. This refers to a small Serbian village, that actually exists, called Lajkovac (pronounced La-y-ko-vatz), symbolically and with a benevolent smile taken

by Zoran to mean “a place of totally traditional, totally Serbian folklore-dressed peasants”.³

The Albanian version, if I were to formulate it for the Albanian SF fans (with all due respect to them), would have to be something like: “Flying saucers do not land in Pishkopeya”.

You get the idea.

A deep, hidden reason might be that Serbs never did see themselves as residents of the future centuries; it is not clear what a specifically *Serbian* future might consist of (as distinct from Bulgarian, Croatian, etc.); somehow, it seems that all of the ethnic essence of *srpstvo* (a word probably very hard to pronounce in English because of 6 consonants pressed next to each other; it translates as “Serb-ness”, “Serbianity”, or “Serb-dom”) is entirely in the past, with *šajkača* cap and *opanak* shoes, and not in the future. This may indeed be the fundamental reason for the 60 vacuum years in the history of Serbian SF literature: even then, in 1902, Serbs knew this, and did not want to have eyes forward, they wanted to have eyes only on their back.

I do not know about the German fans, or French, etc., but to a modern young Serb today, in the year 2009, it probably is pretty clear that a Serbian astronaut would have to dress modern and speak English. Our immigration into the future would be basically something like our immigration into the United States of America. Into assimilation. Loss of identity. And who is much keen on or delighted about that?

Besides, many Serbs do not see America, now, as friendly at all, or a bastion of liberty, or honesty, or normalcy. Perhaps we have merely matured. Or perhaps America has changed. Work seems to be in full swing now, with American involvement, on the disuniting and abolishing Serbia as a State. Future is not smiling at Serbs. If Serbia is abolished by NATO one day, the survivors will be assimilated and their great-grandchildren will be citizens of the world, and who is so delighted about that? Again, loss of identity and heritage. And much loss of life, again.

What future do we have?

³ Why did he choose Lajkovac and not some other among hundreds of villages here? Well, ask him, but my guess would be he did so because of a particular folk humorous song, quite popular, “Mile goes along the Lajkovac railway tracks” (“Ide Mile lajkovačkom prugom”) ... and his cigar is burning, etc., which is by many felt to be an extra-ultra-folkish silly kind of thing, the folksiest and smileyest you can get in Serbian farmers’ music.

What do you expect of Serbian science fiction? A film about *American* astronauts? Why would we make that? But, interestingly, special effects in *Superman 1* were created by a Serb, Zoran Perišić, and he even got an Oscar for that, in 1979. But he worked there, not here; across the pond, for them.

But in practical terms, the obvious main reason is the dismal failure of those who were supposed to write the scenarios. There, the debacle was complete. Several fantasy films were made in Serbia since 1945, with some few elements of science fiction; mainly, the films involved ghosts in the secret passages under the main location of medieval and ancient heritage in Beograd (Belgrade), and that is the 9-hectare fortress Kalemegdan, of course; but most of these films were not good, and in any case they were not SF. The one bright exception is the fantasy film (definitely not SF!) *The Get-together Center* (*Sabirni centar*, pronounced tz-entar) (1989) written by Dušan Kovačević, directed by Goran Marković, with its unforgettable lamenting song of the dead, the elegy, the dirge, at the end, with which they say goodbye to life and to their country, Serbia; a vast desperate cry from the collective Id of an unlucky nation. *Sabirni centar* has been re-played on various TV channels here so many times that it has practically worn a rut in the air by now. It is probably the best Serbian film of all times. And, so appropriate.

There was an attempt at making a TV SF series in Novi Sad, and one episode of it was actually aired on 27 November 1994, touted in the press as “*Twilight Zone* in the Yu-way” (meaning, Yugoslav way); written and directed by Milorad Milinković, but it mainly consisted of young people, camera on the shoulder, tottering randomly amongst the multi-story apartment buildings (*soliteri* buildings) in modern new suburbs of Novi Sad, and his scenario was so drastically unsuccessful, so about nothing, that the thing was discontinued and no new attempt was ever made.

These last few years, since 2000, the students of the various film academies in Serbia sometimes do take their own electronic camera on the shoulder, for practice, and similarly totter through some cellar, then from a dark corner somebody jumps at the camera exclaiming “Booo!”, we see a body splashed with ketchup, and so a horror film (not SF), lasting maybe 3 minutes, is completed; wow; at zero cost, except for the bottle of ketchup; entire *festivals* of such attempts (or not much better) have been made, here, but the results are almost nothing.

Nor do we see anything of much higher quality on the horizon, at this moment. (Except the above-mentioned cartoon.)

So the great historical torrent of American science fiction arose, and roared past us, and reached such enormous world fame, we watched, then it

subsided, and now it is down to remakes of *Time Machine*, *Planet of the Apes*, and *War of the Worlds*, definitely an American SF ebb, and one whole era is over, and the Serbian film-makers were not defeated, no, no... they never even stepped into the arena. They never competed.

Čudotvorni mač – prvi srpski film po motovima narodnih bajki¹

Vidan Nikolić (Užice)

„Film je otkrio novi svet, pristupačan svakoj mašti kao i poezija... Snimajući zemlju, pokazao je zvezdu!“

Pol Elijar

1. Istorija kinematografije potvrđuje da je u Srbiji počelo snimanje filmova pre sto godina, krajem prve decenije XX veka. Zato bi se uslovno moglo reći da istorija srpskog filma nije ni kratka, a gledano iz današnje perspektive (kada je srpski film „izašao“ na svetski scenu) – verovatno – ni siromašna. Pošto je u ovom radu reč o srpskom filmu *Čudotvorni mač*, koji je neka vrsta prekretnice u filmskom posuđivanju tema i ideja iz literature, potrebno je razmotriti, između ostalog, i društveni i širi umetnički okvir, tj. širi kontekst u kome se ovaj film pojavio.

2. Mlada umetnost – film: spoj svih umetnosti i tehnike – verovatno je specifična umetnost koja je ušla u sve slojeve društva i današnja civilizacija se ne bi mogla zamisliti bez te tekovine koja je kasnije sa „velikog ekrana“ našla primenu i u drugim medijima.

Film nazivaju **sedma umjetnost** jer je otkrićem i afirmacijom filma udaren temelj potpuno novoj umjetničkoj oblasti. Starim oblicima umjetničkog izražavanja – slikarstvu, kiparstvu, muzici, arhitekturi, književnosti i kazalištu koji prate čovjeka iz daleke prethistorije, u moderno se doba približio i film sa svojim specifičnim formama izražavanja. Film je jedina tekovina modernog pesničkog razvitka kojim je udarena potpuno nova stvaralačka sfera umjetnosti (Črnja 1962: 14).

¹ Ovaj rad je izrađen u okviru projekta broj 149054 D, koji finansira Ministarstvo nauke Republike Srbije.

3. Ubrzo posle prve filmske projekcije u Parizu 28. decembra 1895. godine za „pokretne slike“, koje su zadivile svet, probudilo se veliko interesovanje i u kraljevini Srbiji. O tome svedoči oglas u „Malim novinama“, u Beogradu, 7. juna 1896. godine:

Od danas će u gostionici kod **Zlatnog krsta** na Terazijama g. g. Ogist i Luj Limijer iz Liona (Francuska) prikazivati najveći i skoro neverovatan uspeh u fotografiji: To je takozvano *oživljeno* fotografisanje pomoću kinematografa. Tu će se moći videti snimci stvorova i predmeta u najrazličitijim kretanjima: videće se pokreti kako dete igra: pokret koji čini voz kad ide; i to je sve tako živo predstavljeno da vam se čini kao da gledate stvarnost a ne fotografije (Črnja 1962: 119–120).

4. Posle Drugog svetskog rata u Jugoslaviji „kinematografija je postala izuzetno značajna delatnost, pa se naglo razvijaju sve njene delatnosti: osnovana su proizvodna preduzeća u glavnim gradovima republika“ (Jovanović 1995: 86). Pošto je u tadašnjoj Jugoslaviji bilo šest republika, u glavnim republičkim gradovima je osnovano šest filmskih centara. U Beogradu, glavnom gradu Srbije (i Jugoslavije), osnovana je filmska kuća „Zvezda film“, u kojoj će biti i snimljen film *Čudotvorni mač*.

5. Srpski film *Čudotvorni mač* je crno-beli igrani film, u trajanju od 101 minuta; scenario i režija Vojislav Nanović; produkcija „Zvezda film“, Beograd; prvo prikazivanje: 8. avgust 1950. godine.

5.1. Ko je Vojislav Nanović – režiser i scenarista filma *Čudotvorni mač*?

Vojislav Nanović je rođen u Skoplju 1922. godine, a umro u Beogradu 1983. godine. Studirao je na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu. Za vreme studija počeo je da se bavi novinarstvom, a neposredno posle Drugog svetskog rata učestvovao je u formiranju novog filmskog centra u Beogradu. „Već 1945. godine bio je šef prve redakcije *Filmskih novosti* i sam je počeo da snima informativne i dokumentarne filmove. Od 1948. intenzivno se posvećuje pisanju scenarija i režije za dokumente i igrane filmove: *Besmrtna mladost*, *Čudotvorni mač*, *Majka Frosina*, *Ciganka*, *Šolaja*, *Tri koraka u prazno*, *Pogon B*, *Bolje je umreti*“ (Volk 1996: 508).

5.2. U filmu *Čudotvorni mač* javljaju se dve generacije glumaca: prva, starija generacija, koja se već bila afirmisala u pozorištu između dva svetska rata: Milivoje Živanović (1900), Ljubiša Jovanović (1908), Milan Ajvaz (1897) i druga generacija koja će biti nosilac filmskog života posle Drugog svetskog rata u Srbiji: Rade Marković (1921), Vera Ilić-Đukić (1928), Mihajlo-Bata

Paskaljević (1923), Pavle Vujisić (1927), Stevo Žigon (1926), Miroslav Belović (1927) i dr.

5.3. Glavne uloge u filmu podeljene su sledećim glumcima: Rade Marković – kao *Nebojša*, Vera Ilić-Đukić – kao *Vida*, Milivoje Živanović – kao *Baš-Čelik*, Marko Marinković – kao *deda Ivan*, Mihajlo-Bata Paskaljević – kao *Gricko*, Milan Ajvaz – kao *Vidin otac*, Ljubiša Jovanović – kao *starac*, Pavle Vujisić – kao *vitez*, Vilma Zedrinski – kao *carica*, Zora Zlatković – kao *baba/veštica*.

6. Film *Čudotvorni mač* zamišljen je kao veoma ambiciozan filmski projekat u posleratnoj srpskoj kinematografiji. Da je režiser Vojislav Nanović imao veliki kredit od državnih institucija, potvrđuje učešće Baleta Narodnog pozorišta iz Beograda, Konjičkog eskadrona policije grada Beograda, kao i velikog broja statista u masovnim scenama. Lokacije za snimanje su bile atraktivne, u pravom prirodnom ambijentu: planina, more, a neke scene su snimane čak u Areni u Puli (u kojoj će se kasnije održavati čuveni Pulski festival).

7. Za temu filma *Čudotvorni mač* može se preuzeti definicija da je to „prva jugoslovenska [srpska] filmska bajka (1950) s večnom temom sukoba dobra i zla“ (*Filmska enciklopedija*, Jugoslovenski leksikografski zavod, knj 2, Zagreb 1960, str. 209).

Kratak siže filma glasi: „Magičnu silu Baš-Čelika i njegovih ljudi uspeva da pobedi čobanin Nebojša, uz pomoć čudotvornog mača koji je stekao svojom hrabrošću i mudrošću“ (isto).

8. Vreme radnje u filmu *Čudotvorni mač* podeljeno je i formalno u dve vremenske ravni, koje su sukcesivno uzročno-posledično povezane.

8.1. U prvoj ravni, koja predstavlja ekspoziciju filma, postoji čvrsta veza uzročno-posledičnih segmenata:

Jednog zimskog dana u planini dečak Nebojša i njegov deda Ivan polaze u lov. Deda Ivan neuspešno strelom gađa srnu, a Nebojša odlazi da je pronade. U trci po snegu dečak gubi dedu, a iz daljine se čuje potmul glas: „Pomozi, rode!“ Kada se glas još jednom začuje, dečak ugleda napušteni zamak i ulazi unutra.

Nebojša u zamku pronalazi bure iz koga čuje glas: „Daj mi vode, umreh od žeđi“. I kada iz obližnje česme naspe jednu čašu vode na bure, pukne jedan obruč, pa onda drugu čašu vode – pukne drugi obruč. Dečak se uplaši i zastane, ali ga duh iz bureta nagovara da mu da još jednu čašu vode, a zauzvrat će mu pokloniti jedan život. Kad dečak sipa još jednu čašu, puca i

treći obruč, a iz bureta izlazi snažni neobični div koji ga ščepa i kaže mu da je on strašni Baš-Čelik i da će ga iz zahvalnosti što ga je oslobodio pustiti, ali da nikome ne sme reći šta se desilo.

8.2. Druga vremenska ravan je odvojena tekstom na špici (kao u nemom filmu): „Prolaze godine“.

Nebojša je sad odrastao momak koji se zabavlja s lepoticom Vidom. U jednoj ljubavnoj igri Vida mu kaže da se može za njega udati tek kada tačno napuni osamnaest godina. I to jutro „u treće petlove“ može doći i isprobiti je jer se, po porodičnom predanju, prosac ne sme odbiti. Međutim, taj razgovor sluša Gricko, sin lokalnog starešine.

Pastir Nebojša i Gricko dolaze zajedno da izjutra stignu „u treće petlove“ i prose lepoticu Vidu. Vidin otac je zbunjen jer u porodičnom predanju se ne kaže šta treba da se radi ako se odjednom pojave dva prosca. On tu situacija razrešava tako što traži da oba momka ostave svoje darove, a devojka neka sama odluči koji će uzeti i time pokazati svoju naklonost. Gricko ostavlja zlatnu jabuku, a pastir Nebojša običnu jabuku. Devojka se odlučuje za „običnu“ Nebojšinu jabuku. Gricko odlazi uvređen, upućujući velike pretnje...

8.3. Zaplet će početi kada na nagovor podloga Gricka dolaze oklopnici Baš-Čelika, rasteraju svadbu Nebojše i Vide i strašni Baš-Čelik „odnosi“ nevestu.

Nebojša polazi „u poteru“ za Vidom. Pošto se njegov mač rasprsne o jak oklop Baš-Čelika, lako ga zarobe i bacaju u tamnicu. Tu Nebojša nalazi jednog starca koji je okovan u gvožđe. Starac zna tajnu kako se može pobediti Baš-Čelik. Kaže mu da na sedamdeset i sedmoj planini ima pećina, u pećini baba, kod koje se može najmiti. Treba da uzme u babe kobilu i da je čuva tri dana i noći i da će za nagradu imati pravo da bira jednog od dvanaest konja; savetuje mu da izabere poslednjeg gubavog iznad koga je čudotvorni mač kojim može pobediti zloglasnog Baš-Čelika.

8.4. Kulminaciju radnje predstavljaju događaji u kojima pastir Nebojša treba da se domogne čudotvornog mača. Na tom putu su mnogobrojne prepreke.

Nebojša ide u svet. Deda Ivan ga savetuje da se „na velikom putu“ drži samo istine i ljubavi i da će na kraju pobediti.

Na svom putu prema planini u kojoj živi baba-veštica, Nebojša nađe ribu na suvom koja ga moli da je vrati u vodu. On to čini, a ona mu za uzvrat daje jednu krljušt koju može iskoristiti kada mu bude potrebno da razreši nepovoljnu situaciju u životu.

Dok Vida na kuli veze košulju i igra se s golubovima, Nebojša dolazi u pećinu kod babe i samouvereno je moli za službu. Baba se smeje i pokazuje

mu kolje na koje su nabijene odsečene ljudske glave onih koji nisu uspeali da sačuvaju kobilu tri dana. Jedan prazan kolac viče: „Daj baba glavu!“

Nebojša jaše kobilu i, slušajući savet starca, s nje ne silazi da ne bi zaspao. Međutim, u jednom trenutku se budi i vidi da je na nekoj kladi u šumi, a kobile nema nigde. Sad je na redu da se dobro dobrim vrati: Nebojša uzima krljušt ribe i zove je u pomoć.

Nebojša za nagradu može da bira jednog od dvanaest konja. Po savetu starca on bira poslednjeg, gubavog konja. Međutim, baba mu kaže da čudotvorni mač nije tu nego daleko, kod jednog cara.

Mladi čobanin ne odustaje da i dalje traga za čarobnim mačem. Dolazi u grad i saznaje da je car umro pre godinu dana, da je njegova kćer najavila turnir i ko pobeđi, dobiće čudotvorni mač i ruku careve kćeri.

Počinje nadmetanje u mudrosti. Potrebno je odgovoriti na tri pitanja: šta je najlepše, šta najjače a šta najoštrije? Nebojša odgovara da je najlepša – sloboda, najjača – ljubav, a da je najoštija – istina. Kada ga carica pita ko ga je to naučio, on odgovara: „Nevolja“.

Nebojša je savladao još dve prepreke: gađao je uspešno kroz prsten jabuku i pobedio jednog viteza u dvoboju. Kao pobednik uzima mač, ali ne i ruku carske kćeri.

8.5. U peripetiji radnje čobanin je već poprimio elemente viteza i s čudotvornim mačem polazi da razreši svoj sukob sa strašnim Baš-Čelikom i oslobodi svoju nevestu Vidu.

Podrazumeva se da u međuvremenu Vida treba da se svojom mudrošću i poštenjem odupre prevrtljivom Gricku i nasilnom Baš-Čeliku. Ona će svoju svadbu sa Baš-Čelikom odlagati s vezenom košuljom, koja će Gricka koštati glave.

8.6. U konačnom raspletu Nebojša se stavlja na čelo naroda koji čeka oslobođenje od Baš-Čelika.

Na kraju, pobeđuje pravda i ljubav. Nebojša će savladati silnog Baš-Čelik, a mračni zamak simbolično gori.

9. Film *Čudotvorni mač* sniman je po motivima narodnih bajki *Baš-Čelik* i *Zlatna jabuka (i devet paunica)*. Kako smo naglasili, u ekspoziciji filma, u prvoj vremenskoj ravni, scenarista se opredelio za početak koji nije prisutan ni u jednoj od dve bajke iz kojih su posuđivani motivi. To je pokušaj da se iz realnog sveta pređe na uvođenje lika Baš-Čelika, za koga ćemo kasnije saznati (u priči Nebojšinog dede Ivana – što je retka retrospektiva u filmu) da je tu davno zarobljen i od njegovog nasilja privremeno oslobođeno carstvo.

9.1. Šta je scenarista Vojislav Nanović u filmu *Čudotvorni mač* preuzeo iz bajki *Baš-Čelik* i *Zlatna jabuka* (i *devet paunica*)?

Iz narodne pripovetke *Baš-Čelik*, pune dramatičnih junaštva na vodi, zemlji i vazduhu, pisac scenarija i reditelj Vojislav Nanović uzeo je u stvari samo „strašnog silnika“ (Đurković 1950: 5). Dalje, Đurković smatra da je je Baš-Čelik u filmu „sa svojim u gvožđe i čelik okovanim pratiocima, pre nalik na neku modernu, realnu silu, na kakvu tajnu inkviziciju (Đurković 1950: 5).

Više detalja i celih prizora za fabulu filma dala ja živopisna skaska *Zlatna jabuka i devet paunica*. U njoj, na primer, hrabri carević napaja vodom i oslobađa zmaja iz bureta; nezahvalni zmaj ugrabi nevestu svoga oslobodioca; pa mladi junačina služi u babe s dvanaest konja i varljivom kobilom itd. (Đurković 1950: 5).

9.2. Uopšte gledajući, kada su u pitanju motivi za film *Čudotvorni mač*, Đurković konstatuje: „Bez ograde valja reći da je Nanović učinio dobar izbor motiva u prebogatoj riznici divnih narodnih umotvorina, i da je izabrane motive, detalje, opise i prizore veoma spretno sjedinio i zaoblio u dosta dinamičnu i šaroliku, literarno zanimljivu fabulu“ (Đurković 1950: 5).

Verovatno bi uzbudljivost filma bila još bliža žanru kome je režiser težio – to je fantastika, bajka – da je do kraja ispunio još dva uslova, a to su: (1) savršenija filmska tehnika i (2) potpuno oslobađanje od socrealističkog pristupa.

9.3. Dakle, film *Čudotvorni mač* je filmska adaptacija književnog dela, u ovom slučaju narodnih bajki. Bogata praksa filmskog adaptiranja provocirala je trajne teoretske polemike, u kojima su se iskristalisala tri osnovna stava:

Prvi stav: Književnost i film su dvije zasebne umjetnosti. Adaptacija podjednako izdaje i jednu i drugu. [...].

Drugi stav: Film treba da se što vernije snima prema originalnom književnom djelu. [...].

Treći stav: Film traži u literaturi siže ili samo motive. Filmski stvaralac iznova *odsanja* san literarnog autora i preoblikuje djelo po svojoj zamisli i zahtjevima specifične zakonitosti filmskog izražavanja. Film nije umjetnost za nepismene, on ne treba da bude prilika da publika vidi ono što neće da čita. Adaptacija treba da invocira *nov* doživljaj. Imitiranje nije umjetničko stvaralaštvo (Vrabec 1966: 179–180).

9.4. Značaj filma *Čudotvorni mač* je u tome što je uneo nove teme i ideje u mladu nerazvijenu filmsku industriju u Srbiji (i Jugoslaviji) posle Drugog svetskog rata, u vreme kada se film bavio isključivo ratnim događajima, socijalističkom revolucijom i posleratnom izgradnjom.

Ideja za film je osnovna tematsko-dramska zamisao koja po svojoj prirodi mora biti literarna, a po mogućnosti realizacije filmična.

Ideju treba strogo razlikovati od teme, jer se radi o kategorijama koje se po

samoj svojoj prirodi razlikuju, ali koje se, zbog zajedničkog predmeta na koji se odnose, vrlo lako pojednostavljaju. Tema je objektivna kategorija i odnosi se na životne pojave kao što su ljubav, požrtvovanje, patnja, mržnja, rat, sport, zločin i tako dalje, na sve moguće datosti sveta i života; ideja je, međutim, subjektivna kategorija, koja ne postoji u objektivnoj stvarnosti, već nastaje u svesti stvaraoca kao emocionalno-intelektulna poetsko-dramska interpretacija teme (Nedeljković 1965: 136).

10. Kakav je bio odjek filma *Čudotvorni mač* u filmskoj kritici i istoriji filma?²

10.1. Filmski kritičar Radoš Novaković u kratkoj istoriji filma u Jugoslaviji čak direktno i ne pominje film *Čudotvorni mač* kada govori o filmovima koji su nastali 1950. godine. On kaže: „Sledeća godina, 1950, mršava je – svega četiri filma od kojih je neuspeh jednog, *Jezero*, preuveličan, a vrednost drugog, *Crveni cvet*, po scenariju O. Bihalji-Merina, u režiji G. Gavina, nedovoljno zapažena“ (Novaković 1962: 349).³

10.2. Takva kritika je izrečena i kasnije: „Voja Nanović je posle relativnog uspeha sa filmom *Besmrtna mladost* ostvario novo delo *Čudotvorni mač*, kao prvu našu bajku na osnovu pripovedaka *Baš-Čelik* i *Zlatna jabuka*, bez uzbuđljive fantastike, slobodnije maštovitosti i poetskog nadahnuća, pa je ovakvu kompoziciju opteretio preteranom i uprošćenom angažovanom moralnom didaktičnošću“ (Volk 1996: 333).

11. Filmska kritika nije o filmu *Čudotvorni mač* govorila samo uopšteno, već su analizirani neki važni segmenti posebno. Govorilo se o više segmenata: (1) o glumi, (2) o jeziku u filmu, (3) o fotografiji, (4) o muzici.

11.1. O glumi. – Već je rečeno da je režiser pred sobom imao dve generacije glumaca. Pošto je ovo film u žanru bajke, može se govoriti o izrazitoj polarizaciji na pozitivne junake i negativne likove.

11.2. Glavni pozitivni junaci u filmu su čobanin Nebojša (Rade Marković) i devojka Vida (Vera Ilić-Đukić).

² Film *Čudotvorni mač* je po svojoj tematici i kao prva filmska bajka u srpskom filmu privukao pažnju publike. U razgovoru sa generacijom koja je rasla s tim prvim posleratnim filmovima većina se s velikim simpatijama seća tog filma. Da je film i danas gledan, potvrđuje nova kompilacija DVD, „Delta video“, Beograd.

³ Ni za sledeći film V. Nanović iz 1952. godine Novaković nema pohvale: „Između nesrećnog Afrićevog *Hoja Lero*, neuspele društvene drame *Svet na Kajžarju Franca Štiglica*, blede komedije *Svi na more* S. Popovića, neodređene melodrame *U oluji* M. Mimice i još uvek primitivno patetične *Majke Frosine* V. Nanovića – teško je naći znake nekoga napretka“ (Novaković 1962: 349).

11.2.1. Smatra se da i najbolje izrađen lik čobanina Nebojše, „Dobar samo kao potvrda izražajnosti filmske glume R. Markovića, ali je u isti mah i promašen, jer to nikako nije čobanin iz čarobne bajke, već, možda, hrabra momčina iz slovenske starine“ (Đurković 1950: 5).

Rade Marković je nedavno, povodom jedne velike nagrade, rekao za sebe „Počeo sam kad i naš film – odmah posle rata“ (Jovanović 2001: 87). Već u svom drugom filmu Rade Marković se drži onoga principa kako kaže čuveni teoretičar pozorišta Stanislavski: nisi bitan ti u umetnosti nego umetnost u tebi (Jovanović 2001: 75).

O svojoj saradnji sa Vojislavom Nanovićem, Rade Marković ističe: „Onda je došao film *Besmrtna mladost*, koji je režirao Voja Nanović (ja sam bio asistent reditelja). Radio je u *Filmskim novostima* i poznavao je moj amaterski rad. Angažovao me je da radim sa grupom mladih ljudi koji nemaju iskustva u glumi, da ih spremim za snimanje filma. Molio da ih naučim osnovnim stvarima u glumi.“

11.2.2. Kritika se slaže da je slabo mesto u filmu glavna ženska uloga Vida. „Takvom bledom početničkom glumom prikazana je i junakinja filma, nevesta Vida. Ne samo u prvoj epizodi, kada priča Nebojši o predanju, već i u ostalim scenama, Vera Ilić-Đukić je još jednom pokazala siromaštvo izraza i u govoru, i u mimici, i u gestu“ (Đurković 1950: 5).

11.3. U filmu izrazito negativne uloge nose glumci Milivoje Živanović – kao Baš-Čelik i Mihajlo-Bata Paskaljević – kao Gricko.

11.3.1. Milivoje Živanović je došao na film kao afirmisani pozorišni glumac. O njegovom radu pozorišna i filmska kritika je rekla svoj sud:

Snažan, izuzetni emocionalne umetničke prirode, iskrenog, neposrednog i dubokog doživljavanja, jakog stvaralačkog nagona, vrlo raznovrstan, prirodan i realističan u izrazu; tumačio s podjednakim uspehom ozbiljne i karakterne, karakternokomične i tragične uloge klasičnog, romantičarskog, realističkog i modernog repertoara stranog i domaćeg. U karakterizaciji velike galerije likova gradi snažne ljudske individualnosti, koje ubedljivo izrastaju iz njegove nadahnute stvaralačke mašte i nepresušnog doživljaja, prelazeći često okvire dramatskih tekstova. Njegova umetnička snaga odlikuje se vitalnošću i spontanošću, što se ispoljava u uvek dinamičkoj igri, skladno odmerenoj i psihološki dobro intoniranoj dikciji. Većina njegovih uloga su izražajno diferencirane i subjektivno naglašene (*Enciklopedija Jugoslavije*, knj. 8, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, str. 646).

11.3.2. S druge strane, Mihajlo-Bata Paskaljević se bio potvrdio na početku svoje pozorišne i filmske karijere i, kasnije, konačno kao vrstan glumac karakternih, i posebno uloga u komedijama, verovatno je jedan od srpskih glumaca sa najvećim brojem pozorišnih i filmskih uloga.

11.4. Međutim, za glumu Milivoja Živanovića i Mihajla-Bate Paskaljevića u filmu *Baš-Čelik* postoje primedbe za neujednačenost glume. „Među njima Baš-Čelik i Gricko, predstavljaju pravu stilsku zbirk: čas stilizovanim govorom, izgledom i pokretom, dočaravaju pojavu uz drevne priče, a čas sivom prirodnošću ne daju da se nasluti da ovi glumci, Milivoje Živanović i Mihailo Paskaljević, inače izvrsno igraju Kantora i Nušićevog Jerotija u pozorištu“ (Đurković 1950: 5).

11.5. Za neke epizodne likove se kaže da je „sasvim diletantska igra raznih velikaša i Baš-Čelikovih doglavnika“.

11.6. U filmu *Čudotvorni mač* ulogu kovača je igrao jedan od najvećih srpskih glumaca – Ljubiša Jovanović – koji je već imao zapaženu ulogu u filmu *Slavica*, prvom jugoslovenskom filmu posle Drugog svetskog rata. Za njegovu ulogu u ovom filmu, u kojoj treba da skuje mačeve za veliku i presudnu bitku Nebojše i njegovih ratnika protiv silnika Baš-Čelika, može se reći da se ispoljio na „malom prostoru“: velikim glumcima je dovoljna i mala uloga. Ono što je za njega rečeno uopšte, potvrdilo se i u ovoj filmskoj roli: „Mimička obdarenost Ljubiše Jovanovića je izuzetna, a njegov glas, baritonske boje, ima veliki volumen i njime postiže i najsloženije i najtoplije tonske izraze sa uvek istom ubedljivošću“ (*Enciklopedija Jugoslavije*, knj. 4, Leksikografski zavod, Zagreb 1960, str. 541).

12. O jeziku (govoru) u filmu. – Kritika je zapazila da glumci „govore i kreću se približno prirodno, a ta siva realističnost u bajci bode oči i para sluh“.

„Bez obzira na te opšte zahteve u pogledu stila, jezika i dijaloga u filmu, *Čudotvorni mač*, nažalost, pruža izvestan broj primera prostog ogrešenja o pravilnost jezika“ (Radović 1950: 3).

„Arhitektonska i stilsko razbijenost i neujednačenost filma kao takvog dovela je do toga da *Čudotvorni mač* ni u literarno-jezičkom pogledu nema svoj stil, nema svoju ujednačenost izgrađenu literarnu stilsku celinu“ (Radović 1950: 3).

13. O fotografiji. – Kada se danas gleda film *Čudotvorni mač* ostaje utisak da je „impresivna fotografija“ onaj segment koji se posebno izdvaja. U fotografiji se vidi presudna uloga velike sovjetske škole filma. Odmah posle Drugog svetskog rata Vojislav Nanović je u susretu sa stvaraocima iz Sovjetskog Saveza, koji su bili prisutni u jugoslovenskom filmu mogao da dobije presudne uticaje (o čemu će biti više reči).

14. O muzici. – „Emotivna muzika“ u ovom filmu je segment koji filmska kritika posebno ističe, kao uostalom i fotografiju. Muziku u ovom filmu potpisuje Mihajlo Vukdragović, koji je vešto ukomponovao elemente klasične muzike i folklora. U filmu učestvuju i dve popularne pevačice: Danica Obrenić i Persida Orlić, koje interpretiraju izvorne narodne pesme.

15. Da bi se shvatila sudbina filma *Čudotvorni mač* u širem kontekstu, valja sagledati sudbinu srpskog (i jugoslovenskog) filma tog vremena.

15.1. Dejvid A. Kuk u svojoj trotomnoj *Istoriji filma* posvećuje pažnju i jugoslovenskom (i srpskom) filmu.

Lišen dostojne domaće filmske tradicije, koja je krasila poljsku, čehoslovačku i mađarsku kinematografiju, jugoslovenski film se spontano rodio posle Drugog svetskog rata, da bi u narednim godinama postao najneobičnija istočnoevropska kinematografija. Dobar deo uspeha ova kinematografija neosporno duguje Titu koji ne samo da je poslušao Lenjinov savet o značaju filma – ‘Film je jedno od najuticajnijih sredstava moderne komunikacije i njegova društvena, moralna i obrazovna uloga je ogromna’ – već je sam bio veliki ljubitelj filma koji je gledao sve filmove koji su za njegovog života snimljeni u zemlji (Kuk 2007: 547).

15.2. Već je istaknuto da je presudan uticaj na filmske stvaraoce u Jugoslaviji (i Srbiji) posle Drugog svetskog rata imala sovjetska filmska škola. Vojislav Nanović je bio „učenik“ te škole. Među glumcima u filmu je i Stevo Žigon, koji je boravio od 1948. do 1950. godine na usavršavanju u Moskvi.

Dva su puta kojima je sovjetska filmska škola uticala na srpsku kinematografiju.

15.2.1. Prvo, literatura o filmu. Lev Kulješev je od 1919. godine nastavnik na Državnom institutu za kinematografiju u Moskvi. Posle deset godina, 1929. godine, „uoči velikih potresa u sovjetskom filmu“, javlja se njegova „malena knjiga“ *Umetnost filma* – koja je bila osnovna lektira filmskim stvariocima u Srbiji.

15.2.2. U filmu se oseća uticaj koji je izvršio filmski stvaralac i teoretičar filma Sergej Mihailovič Ejzenštajn (1890–1948). Ejzenštajnov film *Oklopnjača Potemkin* je ostavio duboki trag i van granica Sovjetskog Saveza: 1926. godine i zvanično je dobio najveća priznanja u Americi i Francuskoj.

Istoričari filma govore o Ejzenštajnu kao sineasti koji pažljivo analizira svoje delo da bi ga lakše branio. U jednom radu iz 1934. godine Ejzenštajn analizira 14 kadrova iz svog kultnog filma *Oklopnjača Potemkin*, i time se, smatraju autori, započinje estetska analiza filma. To je prva faza koja će trajati do šezdesetih godina. Neosporno je da se u fotografiji filma *Čudotvorni mač*

(o čemu su se posebno pohvalno izrazili filmski kritičari) veliki uticaj imao Ejzenštajnov film *Oklopnjača Potemkin*.

16. Međutim, dve godine pre snimanja filma *Čudotvorni mač* (tačnije 1948. godine) došlo je do političkog raskida Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom posle Rezolucije Informbiroa. Naravno te „prestupne godine“ (1948) umro je i veliki S. M. Ejzenštajn. U kulturnom smislu došlo je do zaokreta i veštačkog raskida sa sovjetskom filmskom školom: došlo je do izraženijeg okretanja nacionalnim temama. I film *Čudotvorni mač* po načinu izbora teme i ideje čini tu novu prekretnicu.

16.1. U kome je filmskom okruženju stvaran film *Čudotvorni mač*? – „U međuvremenu su stvarani filmovi poput *Barba Žvane* Vjekoslava Afrića, *Priča o fabrici* Vladimira Pogačića, *Jezero Radivoja* Lole Đukića i *Čudotvorni mač* Vojislava Nanovića, uz *Crveni cvet* Gustava Gavrina. Filmovi su imali izvesne nijanse u izrazu, ali nisu mogli da se odupru toj nasilnoj angažovanosti na kojoj se insistiralo još uvek sa izrazito dramskih pozicija. Sve je to uticalo na izvesno osveščivanje filmske kritike dok Vicko Raspor nije nedvosmisleno izrazio protest protiv tako shvaćenog realizma, izvitoperivanja istine, crno-belog slikanja i preteranog insistiranja na klasnim podvojenostima koliko u šematizmu u prikazivanju društvenih odnosa, bez obzira na vreme, realne okolnosti i poznate činjenice. Rasporova kritička misao imala je svoju težinu, argumentaciju i logiku koju se teško bilo suprotstaviti“ (Volk 1996: 81).

16.1.1. Ko je Vicko Raspor? I kolika je njegova uloga u razvoju srpskoga (i jugoslovenskog) filma posle Drugog svetskog rata? Koliko se to može dovesti u vezu sa stvaralaštvom Vojislava Nanovića?

Vicko Raspor (1918–1993) posle rata bio je savetnik u „Zvezda filmu“, prvi generalni sekretar Saveza filmskih radnika Jugoslavije, filmski kritičar i urednik časopisa (Vokl 1996: 521). Prvi je „izvršio kritičku analizu sovjetsko-jugoslovenske saradnje u oblasti filma“ (Volk 1996: 81)

Raspor se zalagao da „reditelji i scenaristi budu više okrenuti kao domaćoj literaturi koja poseduje neiscrpne mogućnosti i podstičaje za autentično i originalno filmsko stvaralaštvo“ (Volk 1996: 82). „Upravo zbog svega ovoga tokom pedesetih godina bio je neosporan uticaj Vicka Raspora na stvaralaštvo unutar jugoslovenske, a posebno srpske produkcije“ (Volk 1996: 82).

16.1.2. U čemu se sadržala nova postavka odnosa srpskog i sovjetskog filma u idejama Vicka Raspora? „Svemu tome Vicko Raspor video je velikoruski hegemonizam i jasne znake šovinizma koji ne mogu da dovedu do prave i istinske saradnje. Zbog toga je on podvrgao kritičkim razmatranjima najznačajnije sovjetske filmove koji su se u poratnim godinama prikazivali u

bioskopima naše zemlje. Bili su to veoma zanimljiva i nekonvencionalna razmatranja o socijalističkom patriotizmu, estetici koja se potiskuje aktuelnim političkim potrebama i svim onim oznakama koje određene pojave predstavljaju kao mistiicizam, antikomunizam, nacionalizam, pesimizam, a u suštini vulgarizuju ljudsku psihu, izvitoperuju ljudska osećanja i obezvređuju lepotu ljudskog postojanja“ (Volk 1996: 82)

17. Kako je viđen stvaralački opus Vojislava Nanovića na prekretnici između četrdesetih i pedesetih godine XX veka u kontekstu razvoja filma?

Četrdesetih, na jednoj strani, dočekuje ga *socijalistički realizam* u jednoj od najpotpunijih, to jest najružnijih ovdašnjih manifestacija (*Besmrtna mladost*, iz 1948, Voje Nanovića), onda filmsko okretanje književnoj klasici u prvom, ishodišnom ekranskom dometu te vrste (*Sofka*, iz 1948, Radoša Novakovića), koji će zadugo biti kakav-takav orijentir svim sličnim pokušajima i autorskim afinitetima.

Pedesetih ga eto u pionirskim nastojanjima da se igrano-filmska struktura oslobodi oficijelne ideologije i patetike, da bude makar za trenutak nešto ležernije, dopadljivije, najširem auditorijumu privlačnije, mimo partizanske i udarničke euforije: otuda bajka *Čudotvorni mač* (Voja Nanović, 1950), komedija *Sumnjivo lice* (Soja Jovanović i Predrag Dunilović, 1954) ili kostimirana melodrama *Lažni car* (Velimir Stojanović, 1955).

18. Kada se donosi sud o filmu *Čudotvorni mač* Vojislava Nanovića, polazi se iz dve vremenske odrednice. Ocene savremenika su dosta iskristalizovane i oštre, a one ocene koje se odnose sa vremenske distance od pola veka – a toliko je potrebno za realno sagledavanje jednog dela – one govore više o istorijskom značaju ovog filma. Kada se izriče sud o nekom filmu, može se uvek poći od stava koji uznosi Arnhajm:

Što god se o filmu kaže danas, postoji opasnost da će već sutra biti opovrgnuto: do takvog zaključka se lako može doći ako na kinematografiju gledamo kao na umetnički medijum koji se neprekidno razvija, uporedo sa svojom tehnikom. Ako se, pak, kinematografija shvata kao apsolutno vizuelno izražajno sredstvo kome razvoj tehnike jedino smeta, jer stalno donosi nove elemente koji uništavaju dejstvo pokretnih slika, onda sve što se o filmu reklo u doba kada on još nije bio progovorio stoji danas i nikad ne bi smelo da se menja (Arnhajm 1962: V).

19. Umesto zaključka. – Na kraju, može se reći da je film Vojislava Nanovića *Baš-Čelik* u više pravaca neka vrsta prekretnice u srpskoj kinematografiji:

19.1. Prvo, i najvažnije: „Gotovo cela decenija protekla je u ispitivanju žanrova, stilskih odrednica, odnosa prema literaturi, teatru, tradiciji ali i aktuelnim opservacijama svakodnevnog života. U tom znaku su filmovi *Jezero*

Radivoja Lole Đukića i scenariste Jugoslava Đorđevića, *Čudotvorni mač* Vojislava Nanovića...” (Vokl 1996: 105).

19.2. Drugo, što može biti važno: *Čudotvorni mač* ima značaja za istoriju srpske (i jugoslovenske) kinematografije kao film koji je među prvima „otišao u svet“.

Kako u početku filmska preduzeća nisu bila ekonomski zainteresovana za izvoz jugoslovenskih filmova i jedino se obavljala izvesna razmena sa drugim kinematografijama a posebno sa čehoslovačkom i mađarskom, to je prvi izvozni aranžman napravljen krajem 1951. godine sa Izraelom (...), a 1952. godine *Čudotvorni mač* iz ‘Avaline’ produkcije, Sjedinjenim Američkim Državama (Vokl 1986: 134).

19.3. Videli smo da je savremena izbirljiva filmska kritika rekla da film *Čudotvorni mač* „ostaje prosečan film koji je sa više običnog kinematografskog znanja, fantazije, i naročito, osećanja stila, mogao da bude odlična filmska bajka“. Međutim, zaključak i takve kritike je i ovaj sud: „I pored svih veoma brojnih slabosti – i čisto zanatskih i tananije umetničkih – već se može reći da je publika dobro primila film *Čudotvorni mač*. O čemu je reč? Očigledno, publika pozdravlja uvođenje novog žanra u našu kinematografiju, žanra koji treba da donese vedru zabavu, poeziju, humor i zanimljiv događaj“ (Đurković 1950: 5).

Literatura

- Arnhajm, Rudolf (1962): *Filmska umetnost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Črnja, Zvane (1962): *Filmska umjetnost, priručnik za filmski odgoj*. Zagreb: Školska knjiga.
- Đurković, Dimitrije (1950): Naša prva filmska bajka „Čudotvorni mač“. U: *Politika*, nedelja, 1. oktobar 1950, br. 13673, god. XLVII, str. 5.
- Jovanović, Sreten (1995): *Osnovi filmske produkcije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Jovanović, Zoran T. (2001): *Rade Marković*. Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije.
- Karadžić, Stef. Vuk (1988): *Srpske narodne pripovijetke*. Beograd: Prosveta.
- Kosanović, Dejan (1995): *Vek filma*. Beograd: Galerija SANU – Jugoslovenska kinoteka.
- Kuk, Dejvid A. (2007): *Istorija filma*. knj. I–III. Beograd: CLIO.
- Nedeljković, Božidar: (1965): *Savremena filmska umetnost*. Požarevac: Novinska ustanova „Požarevac“.
- Novaković, Radoš (1962): *Istorija filma*. Beograd: Prosveta.
- Omon, Žak i Mišel Mari (2007): *Analiza film(ov)a*. Beograd: CLIO.
- Petrić, V – Lj. Radenković (1950): Naša prva filmska bajka (*Čudotvorni mač* – scenario i režija V. Nanović, produkcija Zvezda film, Beograd, 1950). U: *Književne novine*, god. III, br. 44, 31. oktobar 1950, str. 3.
- Radović, Đuza (1950): Jezik u filmu. Nekoliko napomena povodom našeg novog umetničkog filma *Čudotvorni mač*. U: *Književne novine*, god. III, br. 43, 24. oktobra 1950, str. 3.

Volk, Petar (1986): *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film.

Volk, Peter (1996): *Srpski film*. Beograd: Institut za film.

Vrabec, Miroslav (1966): *Filmska umjetnost i škola*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Internet izvori

„Čudotvorni mač“, <http://www.filmovi.com/film/8.shtml>, pristup: 1. februar 2009.

„Čudotvorni mač“, <http://sr.wikipedia.org/sr-el>, pristup: 1. februar 2009.

„Čudotvorni mač“, <http://www.imbd.com/title/tt0042359>, pristup: 1. februar 2009.

„Rade Marković“, <http://sr.wikipedia.org/sr-el>, pristup: 1. februar 2009.

Schuld ohne Sühne oder Verbrechen ohne Strafe? – Milošević und die Folgen – im serbischen Kriminalfilm

Jochen Raecke (Tübingen)

1. Einleitung: Warum Dostojewskij als Titelspender?

1.1. Käme jemand auf die Idee, einen der berühmtesten Romane von Fedor Dostojewskij, nämlich sein *Prestuplenie i nakazanie*, als nicht besonders spannenden *Kriminalroman* zu bezeichnen, könnte er ziemlich fest damit rechnen, von Literaturwissenschaftlern alten Schlages in oder aus Deutschland eine kräftige Tracht Prügel zu bekommen, verbaler Art natürlich. Er würde, wenn es glimpflich abginge, wenigstens als entsetzlicher Banause gezeißelt. Der Griff zur verbalen Peitsche würde dabei weniger durch den Vorwurf ausgelöst, der Roman sei nicht besonders spannend, als vielmehr dadurch, dass dieses Meisterwerk der Weltliteratur zum Kriminalroman ‚herabgewürdigt‘ würde. Denn nur Banausen könnten darauf kommen, Dostojewskij habe der Welt mit seinem *Prestuplenie i nakazanie* nicht mehr zu lesen in die Hand gegeben als einen Roman, in dem es um einen Mord und seine Aufklärung geht. Schon der Titel lasse das erkennen, denn wenn er *Schuld und Sühne* lautet, stoße uns das darauf, dass es um sehr viel mehr gehe als bloß darum, dass irgendjemand ein Kapitalverbrechen begeht, dieser dann von einer staatlich dazu ermächtigten Person oder Institution verfolgt, nach verwirrendem Hin und Her gestellt, seines Verbrechens überführt wird und gestehen muss, dann der staatlichen Gerichtsbarkeit überantwortet wird, damit die am Ende die anfangs durch das Verbrechen gestörte Ordnung der Welt gleichsam wieder in Ordnung bringen könne, und zwar dadurch, dass sie in gerechtem Urteil eine Strafe ausspricht, die dem Verbrecher Gelegenheit bietet, seine Schuld einzusehen und zu sühnen. Viel mehr gehe es bei Dostojewskij mit seinem Raskolnikov um die Entfaltung einer tiefen religiös-philosophischen Idee, etwa dergestalt, dass der Held des Romans *Schuld* auf

sich lade und dafür büßen *wolle*, weil er einsieht – und der Leser soll die Einsicht ebenfalls gewinnen –, dass man mit solcher Schuld nicht leben, sich nicht als Gottes Geschöpf verstehen kann, ohne dass diese Schuld gesühnt wird.

Nun könnte sich der so Gezeißelte immerhin damit zu rechtfertigen versuchen, dass doch Dostojewskij selbst seinen Roman wirklich nur mit den Worten *Verbrechen und Strafe* überschrieben habe, denn *prestuplenie* heiße im Russischen nicht mehr als *Verbrechen* und *nakazanie* heiße *Strafe* oder (aus meiner Sicht richtiger) *Bestrafung*, und die neueste Übersetzung dieses Romans ins Deutsche von Svetlana Geier würde dieses jetzt auch endlich schwarz auf weiß auf dem Einband dokumentieren. Denn jetzt wird, von ihr endlich richtig übersetzt, dieser Roman als *Verbrechen und Strafe* in den Buchhandlungen angeboten. Die so besserwisserisch zurückkritisierten Literaturwissenschaftler aus Deutschland würden ihrem ‚Banausen‘ daraufhin aber noch einmal etwas an die Ohren geben, nämlich etwa Folgendes: Wenn Frau Geier meine, sie müsse den sprachlich wirklich gelungenen und den Inhalt des Romans deutenden Titel *Schuld und Sühne* durch den sprachlich faden und den Inhalt des Romans nur beschreibenden Titel *Verbrechen und Strafe* ersetzen, weil damit dem russischen Wortlaut ‚endlich‘ Rechnung getragen werde, dann sei ihr das als jemand, der vielleicht das Russische besser beherrscht als das Deutsche, gegönnt, nur heiße das immer noch nicht, dass es in dem Roman nicht doch um sehr viel mehr ginge als bloß um irgendein Kapitalverbrechen, wie es entdeckt wird und welche Strafe ihm auf dem Fuße folgt. In Russland habe man nämlich praktisch bis in die literarisch verkommene Gegenwart hinein überhaupt keine Kriminalromane geschrieben und solche auch nicht schreiben wollen, weil die Literaten in diesem Land Besseres zu tun gewusst hätten, als Unterhaltungsliteratur unter das Volk zu streuen. Seit Karamzin und Puškin habe die Literatur wie überhaupt die Kunst andere, will sagen: höhere Funktionen erfüllt als einem Massenpublikum die Zeit zu vertreiben oder die Menschen in ihrer freien Zeit mit bedeutungslosen Fragen wie *whodonit* auf die Folter zu spannen, um damit etwas Kurzweil in ihr langweiliges Leben zu bringen. Wenigstens seit Puschkin hätten sich Kuntschaffende in Russland als Propheten verstanden, die ihr Volk und die Menschheit eindringlich gewarnt hätten, die eingeschlagenen falschen Wege weiterzugehen. Man habe Russland und die ganze Welt nicht einfach unterhalten, sondern ihnen den Blick in die Tiefen und Abgründe der menschlichen Seele öffnen wollen und die Wechselfälle des menschlichen Daseins durchdekliniert. Und da sei Dostojewskij vielleicht der Größte von allen.

1.2. Was also die Literaturwissenschaftler vom alten Schlage – und ich meine damit solche, die sich noch als reine Literaturwissenschaftler und noch nicht als eine besondere Abart der Kulturwissenschaftler verstehen, welche letztere in ihrem postmodernen Ansatz nämlich ‚überhaupt kein Problem‘ hätten, auch diese Idee ‚unheimlich spannend zu finden‘, weil für sie ja praktisch alles ‚unheimlich spannend‘ ist, was Hergebrachtes als ‚irgendwie doch ganz anders als bisher gedacht‘ erscheinen lässt – was also die Literaturwissenschaftler vom alten Schlage so in Rage bringen könnte, ist die Idee, wer Dostojewskij als Verfasser eines Kriminalromans bezeichnet, wolle ihn in eine Reihe mit Arthur Conan Doyle, Agatha Christie oder Edgar Wallace stellen. Und das würde ihm vielleicht wirklich etwas von seiner Ehre abschneiden. Womit sie dann aber doch sogar richtig Recht hätten, ist die Feststellung, dass ‚die Russen‘ bis in die Gegenwart hinein eigentlich keine Unterhaltungsliteratur geschrieben haben oder keine solche hatten. Nur wäre es schön, wenn diese Feststellung nicht immer nur auf die Russen beschränkt würde, weil es doch eigentlich auffallen kann oder gar muss, dass das praktisch für alle slavischen Völker gilt. Literatur sollte bei ihnen, also den slavischen Völkern, fast immer wesentlich mehr als bloß unterhalten, und was nun das Genre *Kriminalroman* angeht, so ist es bei ihnen bis in die jüngste Zeit hinein tatsächlich kaum entwickelt oder gepflegt worden. Jedenfalls könnte einem bis in die jüngere Vergangenheit hinein niemand berühmte slavische Detektive oder Schnüffler nennen, wie sie mit Sherlock Holmes, Hercule Poirot oder Chief Inspektor Higgins weltberühmt geworden sind. Warum sich die europäischen Slaven in dieser Hinsicht so anders entwickelt haben als die Nichtslaven in Europa, ist eine Frage, der man durchaus einmal nachgehen könnte, nur wäre das hier natürlich nicht am Platze. Es bleibt nur der Platz festzuhalten, dass der Kriminalroman bei den Slaven keine lange Tradition hat. Und damit bislang auch keine wirklich *eigene*.

Rechnet man nun Kriminalromane grundsätzlich zur Unterhaltungsliteratur, stellt diese aber von ihrem Wert her weit unter die ‚schöne Literatur‘, dann kann einem die Idee, Dostojewskij habe mit seinem *Prestuplenie i nakazanie* einen Kriminalroman schreiben wollen, tatsächlich nur als ‚Banauserie‘ erscheinen. Was bei dieser Sicht der Dinge aber völlig aus dem Blick gerät, ist das Phänomen, dass Dostojewskij mit seinem Raskolnikov und dessen Ansichten darüber, wer eigentlich ein Recht auf Leben hat und wer nicht, eine Wirkung auf den Kriminalroman als Genre ausgeübt hat, die ebenso weit wie tief reicht. Und insofern wäre alles eigentlich genau umgekehrt: es wäre auf der einen Seite wirklich ein Zeichen von Banausentum, eine Geschichte des Kriminalromans ohne Dostojewskij schreiben zu wollen,

und es ist auf der anderen Seite kein Zeichen von Banausentum, in Dostojewskijs Roman praktisch alle typischen Züge eines Kriminalromans zu erkennen. Wer will, wird darin ohne Mühe auch mehr als ‚nur‘ einen Kriminalroman finden. Doch kann man noch einen für diesen Beitrag wichtigen Schritt weiter gehen. Es gehört zu den Binsenweisheiten der Filmgeschichte, dass es ohne Kriminalromane keine Kriminalfilme gegeben hätte und damit immer noch keine gäbe. Denn an seinem Anfang ist der Kriminalfilm nichts anderes, als ein Kriminalroman in bewegten Bildern, und das erlaubt den messerscharfen Schluss: Wenn der Kriminalroman ohne Dostojewskij nicht wirklich denkbar ist, dann ist auch der Kriminalfilm ohne Dostojewskij nicht wirklich denkbar. Nur Banausen, denen Dostojewskij viel zu anspruchsvoll erscheint, als dass sie ihn lesen würden, könnten anders denken.

Allerdings kann und soll das an dieser Stelle nicht global, es kann und soll nicht einmal regional, sondern soll nur ganz bescheiden lokal aufgezeigt werden, und zwar anhand zweier Filme aus Serbien, von denen vor allem der eine, der im Original schlicht *Mehanizam* (*Mechanismus*) heißt, für mich ganz ungeschminkt Bezug auf Dostojewskij und seinen Raskolnikov nimmt. Der zweite nimmt diesen Bezug zwar höchstens stark geschminkt, aber ich bin überzeugt, dass beide Filme eng zusammengehören, wenigstens insofern, als der erste Film *Mehanizam* für Menschen, die das Serbien des Slobodan Milošević nur aus dem deutschen resp. westlichen Fernsehen kennen, nur dann verständlich wird, wenn er den zweiten der beiden Filme auch kennt. Und der heißt *Profesionalac* (*Der Profi*).

1.3. Ich bin damit dann auch endlich bei der expliziten Erklärung resp. Erläuterung meines Titels gelandet, der ja mit den beiden inzwischen konkurrierenden Titeln des Dostojewskijschen Romans über die Beziehung zwischen *crimen* und *poena* in der Weise spielt, dass sie beide in ihr Gegenteil verkehrt sind. Dostojewskij spendet mir also den Titel zu meinem Beitrag, und ich kehre ihn um, weil die beiden Filme die Wirklichkeit in Serbien am Ende der Milošević-Ära so zeigen, dass sie die Umkehrung von *Verbrechen und Strafe* oder *Schuld und Sühne* sind. Nicht im literarischen, sondern im realen Sinne. Nach Dostojewskij sollte kein Verbrechen ohne Strafe möglich sein und er sagt unmissverständlich, dass ein Verbrechen zu begehen heißt, eine Schuld auf sich zu laden, die es durch das zu sühnen gilt, was wir eine Strafe nennen (Insofern halte ich, nebenbei bemerkt, auch einen möglichen Streit um die beiden Titel für müßig oder gar unsinnig. Der alte deutsche ist sprachlich einfach besser, der neue deutsche ist sprachlich nur richtiger, wobei der letztere näher am Original, der erstere näher an der Intention ist, nur ist keiner von beiden wirklich falsch und beide sind nur eine

Frage des Geschmacks). Während für Dostojewskij also Verbrechen und Strafe genau wie Schuld und Sühne unauflöslich zusammengehören, was durch das ‚und‘ zum Ausdruck kommt, zeigen beide Filme, dass Milošević aus Serbien ein Land gemacht hat, in dem sie auseinander gehen, d. h. Verbrechen ohne Strafe bleiben und Schuld nicht nach Sühne verlangt, weil die Menschen ‚seines‘ Landes von ihm dahin, so weit oder dazu gebracht wurden, Verbrechen, die sie verüben, nicht mehr als Verbrechen zu erkennen und Schuld, die sie mit diesen Verbrechen nach Ansicht von Dostojewskij auf sich laden, nicht mehr als Schuld zu empfinden. Auf den titelspendenden Roman bezogen gibt es also nur noch Raskolnikov mit seinem Mord, den er rechtfertigt als die Befreiung der Erde von Menschen, die kein Recht haben zu leben. Ohne den Einbruch des Moralischen in sein Bewusstsein, ohne den Einbruch des Religiösen in sein Leben, ohne einen Blick hinauf zu einem Gott mit der Einsicht, dass Gott den Menschen mit dem Bösen konfrontiert, damit er erkennt, worin das Gute besteht.

2. Hauptteil: Die beiden Filme *Mehanizam* (2000) und *Profesionalac* (2003)

2.1. Um konkret werden zu lassen, was vorstehend abstrakt entwickelt wurde, stelle ich zunächst den Film *Mehanizam* vor, dann, um diesen (besser) verständlich werden zu lassen, ganz kurz den Film *Profesionalac*

Mehanizam stammt aus dem Jahre 2000 und steht damit am Endpunkt der Ära Milošević in Jugoslawien resp. in Serbien. Es sollte auffallen, dass dieses Ende in dem Film mit keiner Silbe angesprochen wird, was bedeutet, dass Milošević in dieser Gesellschaft immer noch präsent ist, er hat sie geschaffen, sie ist sein Produkt. Wie dieses Produkt beschaffen ist oder aussieht, wird zunächst beklemmend vor Augen geführt in den Eingangsszenen, die drei Menschen zeigen, die passiv vor sich hinsitzen und offensichtlich nur stumm auf etwas warten. Der erste, der wartet, ist ein junger Mann Anfang zwanzig im Ramboanzug, also einer serbischen Militärjacke mit dem Abzeichnen der serbischen Armee auf dem Ärmel, und einer Strickmütze auf dem Kopf, die er tief über die Ohren gezogen hat. Er sitzt müde oder verschlafen mit verschränkten Armen und dem Kopf auf dem Steuerrad in einem gelben Taxi vor einem Bahnhof, der in einer gottverlassenen Gegend in der pannonischen Tiefebene liegt, da, wo die ebenso von Gott verlassenen Dörfer und Bahnhöfe jeweils ungarische Namen tragen, die in lateinischen und kyrillischen Buchstaben geschrieben sind. In diesem öden – am besten wörtlich zu nehmenden – Niemandsland wird bei tristem Winterwetter der ganze Film spielen, die Handlung kreist praktisch um diesen trostlosen Bahnhof, sie beginnt hier und wird hier enden, nach einem kurzen, aber grausigen

Zwischenspiel auf einem ebenso trostlosen verlassenen Bauernhof, der ein paar Kilometer entfernt liegt. Das gelbe Taxi hat wahrscheinlich schon bessere Tage in einer besseren Gegend und vor allem mit mehr Fahrgästen gesehen, denn so wirkt es einigermaßen absurd, dass sein Besitzer oder Fahrer (das wird im ganzen Film nicht klar) vor einem Bahnhof auf Kundschaft wartet, an dem hauptsächlich Güterzüge kurz halten und aus Personenzügen, wenn überhaupt, nur Menschen aussteigen, die gar kein Geld hätten, sich ein Taxi ins nächste Dorf oder in die nächste Kleinstadt zu nehmen. Jedenfalls hat so viel Geld auf keinen Fall die nächste Person, die dem Zuschauer vor Augen geführt wird. Es ist eine junge schlanke blonde Frau, Ende zwanzig, von recht gepflegtem Aussehen, städtisch chic in einen halblangen weißen Strickmantel gekleidet, in dieser Gegend deutlich deplatziert wirkend. Sie ist offensichtlich ausgestiegen, weil der Zug dort, wo sie hin will oder hin soll, nicht halten wird. Auch sie sitzt einfach vor sich hin und wartet an einer Tankstelle auf jemanden, der sie beim Halt an der Tankstelle vielleicht einladen wird, mitzufahren. Die Tankstelle, auf die die Kamera jetzt schwenkt, bietet potentiellen Kunden alles feil, was ein Mensch zum Leben brauchen könnte, neben frischen Eiern, die von dort gehaltenen Hühnern stammen, werden über Lebensmittel und Gemüse Schuhe, Plastikbälle und Kleidungsstücke angeboten. Wer das alles kaufen soll, erscheint rätselhaft. Demjenigen, der als dritter ins Bild kommt, macht das keine Kopfschmerzen. Ob es der Tankstellenbesitzer oder nur der Pächter ist, bleibt unklar. Mit ausdruckslosem Gesicht vertreibt er sich – resigniert oder in stoischer Gelassenheit bleibt offen – das Warten auf Kundschaft damit, dass er auf einer für diese Gegend Serbiens, Südungarns oder Pannoniens charakteristische Tamburica zupft. Alle drei bisher gezeigten Personen befinden sich im Wartestand, sie sitzen und warten einfach vor sich hin. Als Einziges, was sich bewegt, kommt auf der schnurgeraden Landstraße ein tiefroter Landrover auf den Zuschauer zu, in dem nach dem Bildschnitt zwei Männer zu sehen sind. Der etwas ältere von ihnen, Anfang dreißig vielleicht, am Steuer sitzend mit Sonnenbrille und schwarzen Lederhandschuhen ist offensichtlich ‚der Boss‘, der andere, deutlich jünger mit flaumigem Dreitagebart, ständig seine Position ändernd, mit einer Videokamera in der Hand, ständig albern, besserwisserisch bis lobhudelnd plappernd, rutscht als sein Begleiter neben ihm auf dem Vordersitz hin und her. Die für den älteren lästige Unterhaltung mündet darin, dass Mak, wie er von dem jüngeren genannt wird, klarstellt, dass er allein arbeite, nicht im Team, wie sein Begleiter leichtfertig gemeint hatte, vor allem nicht im Team mit diesem jungen Milchbart, der später als Debeli, d. h. Dicker vorgestellt und angeredet wird. Mak meint wenig später,

sein Chef habe ihn wohl ‚verarschen‘ wollen, dass er ihm diesen für die zu anstehende Arbeit mitgegeben habe. Mak und der Dicke sind auf dem Weg zum Bahnhof, weil sie dort Material in Empfang nehmen sollen, der Dicke soll offensichtlich aufpassen, dass Mak damit keine Dummheiten macht. Mit dem Material kann, so ahnt der Zuschauer, nur Rauschgift gemeint sein.

Das vorläufige Fazit dieser Eingangsszenen ist: Was sich bewegt in diesem Lande ist allein das Verbrechen, der Rest ist müdes Warten, Ausdruck des Angewiesensein darauf, dass jemand kommt, der sich damit, dass er kommt, im Unterschied zu ihnen, selbstständig von der Stelle bewegt.

2.2. Das so vor Augen geführte Land ist also mit seinen Menschen in weiten Teilen in Bewegungslosigkeit oder gar eine Bewegungsstarre verfallen, bewegen tut sich nur das Verbrechen, aber dass diese Beschreibung zu einfach wäre, zeigt die sich jetzt anschließende Szene. Denn in der gibt es gleichwohl noch weitere Bewegung, und auch eine, die nichts mit dem Verbrechen zu tun hat, aber es ist eine verzweifelte Bewegung im Kreis, die nirgendwo hinführt als zu ihrem Ausgangspunkt. Das macht der Fahrer eines recht betagten Lastwagens sinnfällig, der seine Laderampe vollgestellt hat mit billigen mechanischen Spielgeräten. Der Fahrer Brik, der im Rollenverzeichnis übrigens namenlos bleibt und nur als Rampier (*rampadžija*) auftaucht, kommt mit scheppernder Rummelplatzmusik auf schlammigem Feldweg zum Bahnhof gefahren, als der Taxifahrer, der später als Janko vorgestellt wird, sein Fahrzeug verlassen hat, um sich die Beine zu vertreten. Die beiden begrüßen sich als alte Bekannte, reden etwas miteinander, und als Brik fragt, ob Janko wisse, wozu er sich jetzt entschlossen habe, sagt dieser, er wolle ans Meer, und das habe er gestern, vorgestern und alle Tage davor auch schon gesagt. Es wird schließlich deutlich, dass der Rampier am Rande der Verzweiflung ist, er möchte gern fort, am liebsten ans Meer, findet aber nicht die Kraft dazu, und er würde auch noch lange Zeit immer nur im Kreis durch die Dörfer fahren, wenn er nicht gegen Ende des Films Mak in die Quere käme und von diesem von seinem sinnlos gewordenen Leben erlöst würde, dadurch, dass er ihm eine Kugel durch den Kopf jagt. Mak setzt damit nur sein Zeugenbeseitigungsprogramm um, das er vorher mit philosophischem Touch seinen Geiseln und dem Zuschauer entwickelt hat.

Der Bewegungslosigkeit ist also deutlich die Bewegung auf geradem Wege entgegengestellt, und auf geradem Weg bewegt sich ausschließlich das Verbrechen. Es nimmt jetzt seine Fahrt auf diesem geraden Weg auf, indem an der Tankstelle zwei Autos zusammenkommen, in denen jeweils zwei jüngere Männer sitzen, die anderen sofort zeigen, dass sie über ihnen stehen. Wer sich nicht wehrt und als stärker erweist, wird erniedrigt, damit ihm klar wird,

dass er eine höhere Art von Mensch vor sich hat. Hier klingt natürlich Dostojewskij mit seiner Interpretation der Philosophie von Friedrich Nietzsche an, der vor allem in seinem ‚Willen zur Macht‘ die Menschen in Herdenmenschen und Herrenmenschen einteilte, welch letztere den Keim zum Übermenschen in sich tragen. Als erstes zeigt sich der Beifahrer in einem grünen Lastwagen an der Tankstelle als solcher ‚Übermensch‘. Als der Tankwart das Benzin einfüllt, fragt die junge Frau, ob die beiden sie ein Stück mitnehmen könnten. Der jüngere auf dem Beifahrersitz fragt sie spöttisch, wie sie denn überhaupt heiße, und als sie sich entschuldigt, dass sie ihren Namen nicht genannt habe, sie heiße Snežana, holt er angeberisch ein kleines elektronisches Notizbuch heraus und meint, er müsse doch einmal nachschauen, wie viele Snežanas er denn in letzter Zeit schon gebumst habe und ob das mit ihr nicht zuviel würde. Er, der in der besseren – bildlich in der höheren – Position ist, erniedrigt sie also aufs Gemeinste, und als der Tankwart sich daraufhin einmischt, indem er ihn auffordert, er möge sich der jungen Frau gegenüber doch anständig benehmen, zieht er den alten Mann an der Nase und beleidigt ihn ebenfalls. Inzwischen ist allerdings der rote Landrover an die Tankstelle hinter den grünen Lastwagen gefahren, Mak ist ausgestiegen und beschwert sich, dass es so lange gehe und sagt dann dem jungen ‚Übermenschen‘, er solle seine Finger von dem Alten lassen und sich davon machen. Dieser fühlt sich dadurch provoziert, springt aus dem Auto und beleidigt jetzt Mak, fragt überheblich, wer er denn sei, ob er etwa Batman in Zivil sei. Nach kurzem Wortwechsel, der Mak als absolut cooler Typ erkennen lässt, kneift Mak den Kleinen überraschend in Backe und Ohren und zwingt ihn in die Knie. Dessen Kumpel springt aus dem Auto und führt seinen Freund ab, weil er gemerkt hat, dass sie es mit einem Stärkeren zu tun haben. Er will also Schlimmeres verhüten und sie machen sich, wie gefordert, schleunigst aus dem Staub. Im Gespräch im Auto lässt der Dicke deutlich werden, dass er eigentlich damit gerechnet hätte, dass Mak die beiden kalt macht, aber dazu sei er zu schlau, er hätte schließlich zwei Zeugen gehabt.

Die Ouvertüre des Films lässt also in keiner Szene einen Zweifel daran aufkommen, dass Serbien unter Milošević ein Land geworden ist, in dem allein das Recht des Stärkeren gilt. Jeder, der schwächer erscheint, wird sofort als Unterlegener bloßgestellt. Wer keinen Willen zur Macht zeigt, kann nichts anderes tun, als darauf hoffen, dass jemand kommt, der mit ihm dieses Mal nicht macht, was er will, d. h. wozu er die Macht hat.

2.3. Der Film, der an dieser Stelle natürlich nicht in der bisherigen Ausführlichkeit weiter nacherzählt werden kann, stellt sich, wenn man ihn entsprechend zusammenfasst oder rafft, immer stärker heraus als eine

Demonstration des Sieges der Gewalt über die Idee oder die Bemühungen, gewaltfrei oder, wie es in der Bibel heißt, sanftmütig durch die Welt zu kommen, jedenfalls durch jene Welt, die in Serbien durch Milošević geschaffen wurde. Nachdem der grüne Lastwagen an der Tankstelle abgefahren ist, bekommt der Landrover sein Benzin und Snežana fragt den Dicken, ob sie auch in Richtung Zrenjanin führen, auf dem Wege dahin läge ihr Dorf. Der Tankwart bittet für sie ebenfalls darum und erzählt, dass sie nach sechs Jahren Warten schließlich eine Anstellung als Dorflehrerin bekommen habe. Mak fährt dennoch zunächst ohne sie los, auf dem Wege bringt der Dicke Mak jedoch auf die Idee, zurückzufahren und Snežana mitzunehmen. Snežana wäre doch sicherlich ein Leckerbissen, so ein munteres Fischlein, wie sie sei. Snežana steigt gern oder erleichtert ein, schließlich hat sie Mak als eine Art edler Ritter kennen gelernt, der sie aus ihrer unangenehmen Lage an der Tankstelle befreit hat. Es spinnt sich ein Gespräch an, das mit dem Unheil kündenden Satz von Mak endet, „dann werden wir jetzt bis zum Ende zusammenbleiben“. Wie wörtlich das zu verstehen ist, zeigt der Film, die Fahrt wird zu ihrer beider Ende, aber zuvor müssen sie noch einmal zum Bahnhof zurück, weil ja dort das ‚Material‘ in Empfang genommen werden soll. Mak und der Dicke steigen aus und warten, auf einer Bank unterhalten sie sich und der Dicke erzählt, dass er seinen Vater umgebracht habe, weil der nicht mehr verdient hätte, zu leben. Auch hier lässt Raskolnikov grüßen. Der Dicke macht aber den Fehler, darüber hinaus zu erwähnen, dass Mak allgemein bewundert wird, weil er immer der Beste ist und Duelle immer als Sieger beendet, die anderen als Tote. Und außerdem sei er ja wirklich einer, der es dick drauf habe. Zufällig habe er auf der Toilette mitbekommen, wie er, Mak, die Frau des Chefs gebumst habe. Natürlich habe er das niemandem erzählt, vor allem nicht dem Chef, er sei doch nicht dumm. Nur lässt ihn seine zu Unrecht abgestrittene Dummheit nicht begreifen, dass er Mak damit keine Wahl lässt, als ihn bei nächster Gelegenheit für immer zum Schweigen zu bringen, dadurch, dass er, wie er es später ausdrückt, seine Lebensfunktionen so weit herunter drosselt, dass er dem Chef leider nichts mehr erzählen kann.

Snežana war derweil im Auto zurückgelassen worden, das etwas vom Bahnhof entfernt abgestellt worden war. Mak will jetzt nach Snežana schauen, der Dicke will es nicht zulassen, Mak zeigt dem Dicken aber sehr klar, wer der Stärkere ist; er geht und lässt ihn am Bahnhof zurück. Dabei fällt dem Dicken das Taxi in die Augen und er macht sich klar, dass der Taxifahrer ein Zeuge wäre. Zeugen jedoch gehören beseitigt, das ist eine der Grundregeln des Geschäfts, dem der Dicke und Mak nachgehen. Er zwingt also den

Taxifahrer mit vorgehaltener Pistole, zu dem Landrover zu fahren, um die Sache mit Mak zu besprechen. Als er am Landrover angekommen mitbekommt, dass Mak gerade dabei ist, Snežana zu vergewaltigen, fuchtelte er aufgebracht vor dem verschlossenen Auto mit der Pistole herum, und gibt Mak damit die Gelegenheit, ihn mit der Tür vor die Stirn zu stoßen, als er aus dem Auto kommt, so dass der Dicke zu Boden stürzt und Mak ihm die Pistole vorhalten kann. Er schießt ihm zunächst in die Schulter, damit er keine weiteren Dummheiten machen kann, als er plötzlich vom Taxifahrer mit der Pistole in der Hand bedroht und aufgefordert wird, er solle die Pistole fallen lassen. Mak sagt ihm spöttisch auf den Kopf zu, dass er nicht schießen werde, er sei zu schwach dazu, er könne das nicht, er werde ihm jetzt zeigen, wie es gehe und feuert auf den wehrlos am Boden liegenden und um Gnade flehenden Dicken mehrere Schüsse ab. Danach zwingt er ihn und die am Kopf blutende und weinende Snežana, den blutüberströmten Dicken an den Schultern und den Beinen zu packen und in den Kofferraum zu entsorgen. Beide tun widerwillig, was er verlangt, und steigen danach, wie er weiterhin verlangt, ins Taxi ein, um mit ihm zu einem entlegenen, allein stehenden Bauernhof zu fahren, wo – vom Chef per Handy angekündigt – der Verbindungsmann mit dem ‚Material‘ erscheinen soll.

2.4. Die weiteren Szenen zeigen jetzt zunächst einmal eigentlich nichts anderes, als bisher schon gezeigt wurde. D. h. die entscheidenden Züge sind auf Maks Seite die gefühllose oder wohl besser: gewissenlose Ausübung von Gewalt, die genauer betrachtet aber natürlich nur das Mittel zur Durchsetzung bzw. Aufrechterhaltung von Macht ist, und die Weigerung des Taxifahrers, Gewalt auszuüben. Sein: „Lass die Waffe fallen“ an Mak ist eher eine Bitte, er möge die Waffe fallen lassen, damit nicht offenbar wird, dass er gar nicht schießen wird, als eine Aufforderung, ein Befehl oder gar eine Drohung. Mak spürt das oder erkennt es sogar, und das bringt ihn auf die Idee, zum Beweis, dass seine Idee, alles, was sich hier vollziehe, sei durch einen objektiv existierenden Mechanismus bedingt oder vorgegeben, richtig sei, könne er versuchen, aus Janko, dem Taxifahrer, jemanden zu machen, der wie er selber sei. D. h. er könne ihn in den Kreis hineinziehen, in dem er selbst sich befindet und von dem er etwas später sagen wird, dass man aus ihm nie wieder herauskäme, weil es eben ein Mechanismus sei, dessen Herren die Menschen gar nicht seien. Dabei sei es ein Mechanismus, nicht von der Art, wie Uhren oder Roboter sie in sich haben, sondern etwas, das wie eine Falle funktioniert, in die man hineingerät und aus der man nicht mehr herauskommt. Die einzige Möglichkeit herauszukommen, ist der eigene Tod. Der Film ist nun entsprechend im Weiteren so angelegt, dass der Taxifahrer zu

Maks Schüler wird, resp. mit Maks Worten: zu seinem Geschöpf. Denn als der, d. h. der Taxifahrer Janko, ihm schließlich die Schüsse verpasst hat, die ihn außer Gefecht setzen und Snežana die Gelegenheit geben, ihn ‚mit Blei voll zu pumpen‘, kann er als letzte Worte zu ihm sagen: „jetzt bist du mein Geschöpf“. Und als Janko dieses abstreitet: „doch“. Das Ende des Films wird zeigen, dass Mak Recht hat. Auch der Taxifahrer Janko ist nicht nur zum Mörder aus Notwehr geworden, er wird auch zum Mörder aus dem Grunde, weil er zusammen mit Snežana etwas haben will, das ein anderer hat, das ihm aber ermöglichen würde, aus seinem elenden Leben herauszukommen und ein anderer zu sein.

Dass es dazu kommt, wird in dem Film so arrangiert, dass die drei auf der schon am Anfang gezeigten schnurgeraden pannonischen Landstraße fahren, zunächst an eine Bahnschranke kommen, die geschlossen ist, dann geöffnet wird von einem völlig betrunkenen verkommenen Bahnwärter, der unter einer Bahnbrücke haust und mit dem sich Mak von Snežana mit der Videokamera filmen lässt. Danach, d. h. nach diesem Zwischenspiel, das auf der Rückfahrt seine Fortsetzung finden wird, biegen sie in die Einfahrt eines einsamen Hofes ein, um im Hause selbst auf den Mann mit dem ‚Material‘ zu warten. Es kommen zwei Personen, die ganz eindeutig mit der ganzen Sache nichts zu tun haben; es treffen sich dort nämlich ein Uhrmacher und seine Geliebte, um dort miteinander zu schlafen. Mak glaubt aber beiden nicht und erschießt zur Warnung und Drohung zunächst einmal die Geliebte, dann den verliebten Uhrmacher selbst, um an das ‚Material‘ zu kommen. Mak benutzt gleichzeitig jede sich bietende Gelegenheit, den Taxifahrer zu demütigen und zu beleidigen, versteht nicht, dass er nicht geschossen habe, um den Mord an dem Dicken zu verhindern, versteht nicht, dass er nicht mit dem Auto abgehauen sei, als er das konnte, und gipfelt schließlich in der allgemeinen Sentenz, dass niemand verdient habe zu leben, der nicht bereit sei, sich wenigstens zu wehren. Wenigstens so, wie Snežana das tut, denn die versucht immer wieder, Mak außer Gefecht zu setzen oder gar umzubringen. Damit im Zusammenhang steht dann auch Maks Lebensphilosophie, dass Menschen, die sich nicht aktiv darum bemühten, zu einem anständigen und menschenwürdigen Leben zu kommen, so wie er das tue, kein Recht hätten, auf dieser Welt zu existieren. Wer nicht bereit sei, sein Leben einzusetzen, habe es auch nicht verdient, am Leben zu bleiben.

Wer hier nicht mitbekommt, dass Nietzsche in der Interpretation von Dostojewskij präsentiert wird, kann nur ein literarischer Banause sein. Der Bezug zur russischen Literatur wird noch deutlicher, als es im Film um die Beseitigung der Leichen auf dem Bauernhof im Ziehbrunnen geht. Da unter-

nimmt Snežana nämlich erneut den Versuch, Mak selbst in den Brunnen zu stürzen. Sie fleht den Taxifahrer an, er möge ihr helfen, der aber sagt, er könne es nicht, er weigert sich eben standhaft, selbst zum Mörder zu werden. Und das heißt, dass er bis zu diesem Zeitpunkt die Verkörperung dessen ist, was nicht nur bei Dostojewskij und vor allen auch bei Tolstoj, sondern auch in der Bibel gefordert wird, nämlich sich dem Übel nicht zu widersetzen. Denn sich nicht zu wehren ist die einzige Möglichkeit, die Gewalt aus der Welt zu bringen. Wer Gewalt mit Gewalt begegnet, wird durch Gewalt umkommen. Wer aber das Schwert erhebt, wird durch das Schwert umkommen.

2.5. Gleichwohl ist es jetzt so, dass der Film hier einfach und eindeutig nicht mitspielt, er demonstriert auf seine Weise: Gewalt zieht den Menschen in seinen Bann, denn auch Taxifahrer Janko fällt dem Mechanismus anheim. Als er von Mak immer wieder den Tod vor Augen gehalten bekommt, hebt er schließlich doch die Pistole aus dem Dreck, um auf Mak zu schießen, bevor er Snežana erschießt, und als dann Mak sein Leben mit einem letztes „doch“ ausgehaucht hat und in seiner Jackentasche das Handy ertönt, erfährt Janko, dass der Drogenkurier mit dem nächsten Zug am Bahnhof eintreffen wird, zu dem man inzwischen zu dritt zurückgekommen war, um die Sache mit dem Dicken im roten Landrover zu ‚regeln‘. Janko und Snežana schleppen sich zum Bahnhof, ein Mann steigt aus dem Zug aus, geht zu einem dort bereitgestellten Auto und wird von Janko kaltblütig am Steuer erschossen. Beide holen den Koffer mit dem Heroin aus dem Wagen und machen sich zu Fuß auf den Weg, den Traum von einem besseren Leben mit blutigen Lippen in Worte gefasst. Snežana, die längst wie Mak geworden war, sagt, dass das Rauschgift für sie das Geld sei, mit dem sie endlich an der Sonne und am Meer ein neues Leben beginnen und ein anderer Mensch werden könne. Nach dem, was geschehen sei, könne sie nicht mehr in die Schule gehen und dort kleine Kinder unterrichten. Janko will mit ihr gehen, doch bricht Snežana zusammen und ihr Weg in diesem Leben findet ihr Ende nicht weit von dem Punkt, wo auch Maks Leben sein Ende gefunden hat. Sie sind also bis zum Ende zusammengeblieben. Janko drückt Snežana die Augen zu, lässt aber den Koffer mit dem Heroin stehen, als er sich müde auf den Weg durch die schnurgerade Allee begibt, die inzwischen winterlich weiß vom Schnee geworden ist. Als er sich – jetzt auf dem geraden Weg des Verbrechens – vom Zuschauer entfernt, weiß der, dass auch er ohne Strafe bleiben wird, denn mit Snežana ist die letzte Zeugin von dieser Welt gegangen. Und wem sollte er die ganze Geschichte auch verkaufen, ohne dass man ihn des Mordes an allen bezichtigt? Und soll er Schuld und das Bedürfnis nach Sühne verspüren nach allem, was er durchgemacht hat?

2.6. Der Film besagt also zunächst einmal für sich gesehen, dass auch Taxifahrer Janko Teil des Mechanismus wird, selbst wenn er den Koffer mit dem Heroin abstellt und nicht auf seinen weiteren Weg durchs Leben mitnimmt. Er hat seine Unschuld verloren, hat das getan, wovon ein nachträglich gesehen gütiges Geschick ihn zuvor bewahrt hatte. Seine Kriegsteilnahme bestand nämlich im Wesentlichen aus acht Wochen Krankenhausaufenthalt, weil er am ersten Tag beim Militär am Ohr verletzt worden war. Deshalb trägt er auch immer die tiefgezogene Strickmütze auf dem Kopf. Das Schicksal hatte ihn also davor bewahrt, im Krieg schießen und damit andere Menschen töten zu müssen. Dem Töten entkommt er aber nicht, denn er verhindert zunächst, dass Mak sie beide erschießt, denn der hätte das schließlich tun müssen, weil die Logik verlangt, dass er beide Zeugen beseitigt. Solange es keine Zeugen gibt, gibt es auch keine Rache. Und dass Janko dann auch noch zum Mörder am Rauschgifthändler wird, lässt Mak noch mehr Recht behalten, als dem Zuschauer recht sein mag. Denn damit wird die Aussage des Films immer depressiver.

Beginnen wir von da aus mit einer ersten Interpretation des Films, so hat diese davon auszugehen, dass er ein Kriminalfilm ist, aber kein gewöhnlicher. Was eingangs als Schema eines Kriminalfilms skizziert wurde, trifft hier nicht zu. Wesentlich ist, dass die autorisierte Verfolgung der Verbrechen fehlt, es kommt niemals ein Polizist, Detektiv oder sonst jemand vor, der sich dem Verbrechen entgegenstellt. Umgekehrt ist es so, dass es niemanden gibt – eben auch nicht den Taxifahrer Janko –, der die Strafe für etwas nicht selbst ausübt. Und wenn man sich das, was wir als Strafe empfinden können, genauer anschaut, dann ist sie entweder Selbstschutz oder Rache für etwas, was einem der andere zugefügt hat, oder die Bestrafung für etwas Verbotenes, die einen selbst in den Besitz dessen bringt, was der andere verbotenerweise mit sich führt. Der Drogenkurier wird am Ende des Films zwar von Janko in Form einer Selbstjustiz bestraft, aber nur zu dem Zweck, in den Besitz des Heroins zu kommen. Es fallen also in diesem Film ganz konsequent Verbrechen und Strafe zusammen; die Strafe ist selbst ein neues Verbrechen, das von niemandem verfolgt werden wird als von dem, der dadurch einen Schaden hatte. Es gibt in dem Film also keine institutionalisierte Strafverfolgung, sondern nur die private, die als Selbstjustiz bezeichnet wird. Nur geht die Selbstjustiz hier eben noch weiter als normalerweise darunter verstanden wird. Es maßt sich jeweils der Stärkere an zu wissen, wer verdient hat, am Leben zu bleiben und wer nicht. So hat der Dicke seinen Vater umgebracht, weil der ihn gequält und seine Mutter misshandelt hat. Er ist nicht auf die Idee gekommen, diese Dinge einer Institution zu melden,

die öffentlich, d. h. von der Gesellschaft oder vom Staat dazu eingerichtet ist, solche Dinge zu verhindern, d. h. die Taten zu ermitteln und die Täter einer Gerichtsbarkeit zuzuführen, die im Urteil dem Täter Strafen auferlegt, die ideell die Funktion der Sühne haben. Der Chef würde Janko genauso umbringen, wenn er erführe, dass Mak ein Verhältnis mit seiner Frau hatte. Entsprechend kann auch kein Zuschauer auf die Idee kommen, die Verbrechen, die er gesehen hat, würden jemals von einer dazu eingerichteten Institution wenigstens registriert, geschweige denn verfolgt und aufgeklärt. Auch Janko wird eben keine Strafe bekommen, denn es gibt keine Zeugen für seine Tat; Snežana ist tot. Insofern fehlt hier auch das klassische Ende des Kriminalfilms, nämlich die Gewissheit, dass das Unrecht gleichsam aus der Welt genommen ist. In diesem Film bleibt es in der Welt, und keiner mag glauben, dass wenigstens die Leichen jemals geborgen, beerdigt und dadurch von der Erde verschwinden.

Kriminalfilme der klassischen Art spielen des Weiteren und vor allem Anderen auf dem Hintergrund einer existierenden Gewaltenteilung, dergestalt, dass der Täter von dafür autorisierten Personen ermittelt wird, die Tat genau recherchiert wird und der Täter dann auf der Grundlage bestehender Gesetze, gegen die er verstoßen hat, verurteilt wird. Die Vertreter dieser Institutionen oder Gewalten sind jeweils andere Personen, die zugleich das beurteilen und bewerten, was die vorausgehende Instanz geleistet hat. In diesem Film fällt all dieses in den Tätern selber zusammen, d. h. die Täter sind die gleichen wie die Aufklärer, für sie steht fest, wer was getan hat, häufig schon deswegen, weil sie selber Zeugen waren. Vor allem aber sind sie selbst die Richter und die Henker. Der Film veranschaulicht folglich den Rückfall einer Gesellschaft in die Zeit vor der Entstehung moderner Rechtsstaaten. Der Einzelne holt sich entweder sein Recht selbst oder er bekommt es nicht.

Und das ist dann auch zunächst einmal der Mechanismus, wie Mak ihn zu beschreiben versucht: Du selbst entscheidest über dein Leben, du brauchst die Kraft, dich gegen andere durchzusetzen, weil andere das Gleiche wollen wie du, nur wenn die anderen stärker sind als du, wirst du es nicht bekommen. Reicht deine körperliche Kraft nicht aus, so musst du dir die entsprechenden Mittel verschaffen. Sonst bekommst du den Platz an der Sonne, von dem du überzeugt bist, dass er dir zusteht, nicht, es bekommen ihn die anderen. Ist das Mittel Heroin, muss man sich Heroin beschaffen, wollen andere das Heroin beiseite schaffen, weil sie selbst den Platz an der Sonne wollen, muss man das verhindern. Wenn der Staat nicht hilft, muss man sich selbst helfen, und wenn man dabei Gewalt anwenden muss, weil der andere

sich für stärker oder klüger hält, dann muss man natürlich der Gewalt der anderen gewärtig sein. Der Mechanismus funktioniert nun so, dass man vermeiden muss, dass andere auf die Idee kommen können, Gewalt anzuwenden. Wer nichts weiß, der wird nicht heiß. Wer Zeugen hinterlässt, die anderen etwas erzählen können, darf sich nicht wundern, wenn sie das tun. Sie erhoffen sich einen Vorteil davon, haben ihn meist davon, bringen andere damit auf die Idee, Gewalt gegen einen selbst einzusetzen.

In einer Gesellschaft, in der die öffentliche Strafverfolgung nicht funktioniert, die Polizei bestechlich ist und die öffentliche Rechtsprechung nach den Maßstäben verfährt, ob es dem Staat, den Milošević in Serbien nach seinen Vorstellungen errichtet hat, nützt oder nicht, bleibt den Menschen nichts anderes über, als sich das, was sie für ihr Recht ansehen, selber zu verschaffen, also eben alle in der Geschichte aufgeteilten Instanzen wieder in seiner Person zu vereinigen. Der Mensch lebt dann wieder nach den Gesetzen der Wölfe, der stärkste führt das Rudel und der Stärkste muss aufpassen, dass kein anderer kommt, der seine Stelle einnehmen will.

2.7. Damit ist im Grunde genommen schon fast vorgenommen, was uns der zweite Film *Profesionalac* über die Ära Milošević in Serbien (resp. im alten Jugoslawien) vor Augen führt. Der Film hat kurz gesagt zum Thema, dass ein ehemaliger Universitätsprofessor für Literaturgeschichte, der jetzt der Leiter eines großen Verlages ist, unangemeldet Besuch von einem Mann bekommt, der mit einem großen Koffer bei ihm auftaucht, in dem er alle möglichen Utensilien hat, die der ehemalige Professor als Dinge erkennt, die er in seinem Leben einmal besessen, getragen oder verwendet hat. Es stellt sich bald heraus, dass der Besucher ein Mitglied des serbischen resp. jugoslawischen Geheimdienstes war – er ist jetzt im Ruhestand –, der persönlich auf den damals noch jungen Professor angesetzt war. Er hat ihn auf Schritt und Tritt beobachtet und überwacht, hat es dabei aber nicht belassen, sondern auch versucht, ihn umzubringen, weil er ihn für einen Gegner von Milošević ansah, der so gefährlich war, dass er beseitigt gehörte. Der Professor hat also nicht nur seine Stelle an der Universität verloren, sondern auch beträchtliche körperliche Schäden davon getragen, weil er mit einem Auto überfahren werden sollte. Der Film endet damit, dass die beiden Männer jetzt, nachdem angeblich alles vorbei ist, fast zu Freunden werden, nur wird ganz zum Schluss deutlich, dass eigentlich nichts vorbei ist, sondern das ehemalige Mitglied des Geheimdienstes an ziemlich hoher Stelle jetzt selbst vom neuen Geheimdienst überwacht wird.

Fragt man sich nun, was dieses zum besseren Verständnis des *Mehanizam* beitragen soll, dann ist die Antwort, dass eben derjenige, der Milošević an

der Macht halten soll, genau die Figur verkörpert, die wir in Mak in allerdings wesentlich weniger humorvoller Form vorgeführt bekommen. Der Profi, wie er sich selber nennt, sieht sich als denjenigen, der die Interessen des Staates zu vertreten hat, und welches diese Interessen sind, bestimmt er im Grunde genommen völlig allein. Allem, was dem Regime Milošević schaden könnte – wohlgemerkt immer nach seiner Auffassung –, muss entgegengetreten werden, und das auch so, dass der Schadenstifter dabei – wie zufällig – ums Leben kommt. Der Profi ist also wiederum Strafverfolger, Aufklärer, Richter und Henker in einer Person und sieht dieses alles gerechtfertigt dadurch, dass es ja den Staat zu schützen gilt. Der Profi erzählt alles lachend und ohne die Spur eines schlechten Gewissens. Er hat letzten Endes einem anderen das Leben nehmen wollen, er hat ihm auf jeden Fall körperlichen Schaden zugefügt, ihn zum Krüppel gemacht, und erzählt ihm das alles schmunzelnd, wie Erlebnisse aus der guten alten Zeit.

Da der Profi nun für den Staat steht, sehen wir an ihm, wie dieser Staat aufgebaut ist und welches Menschenbild er eigentlich hatte. Denn der Profi wäre der Idealtyp des Milošević-Jugoslawen gewesen. Der Profi fragt niemandem nach dem Recht, er weiß, was das Rechte ist und also sind alle seine Taten natürlich straf- wie sühnefrei. Verbrechen ohne Strafe durch den Staat, sondern im Namen des Staates, ohne dass der Staat aber die überhaupt überwacht, die in seinem Namen strafen. Wer so gesetzlos handeln kann, wer so über den Gesetzen steht und sich jederzeit seine Gesetze selber macht, kann niemals das Gefühl von Schuld entwickeln, die er zu sühnen hätte.

Wer soll sich wundern, wenn die Bürger eines solchen Staates nicht an die Gesetze glauben, die in völlig gleicher Weise wie vom Profi von einer Milošević hörigen Richterschaft ausgelegt werden? Und wer gibt dann nicht Mak Recht, der verlangt, dass jeder sich sein Recht selber holen müsse. Wo liegt der Unterschied zwischen Mak und dem Profi? Nur darin, dass Mak im Film einen Zyniker präsentieren muss, während der Profi einen Menschen darstellen darf, der am Ende seines Lebens traurig lächelnd das Ende von Milošević erleben muss und damit nur resigniert feststellen kann, dass eigentlich alles umsonst war, worum er sich bemüht hat.

Bestraft werden wird er für nichts, er hat ja nur getan, was rechtens war, und Schuld kann er nicht empfinden, wofür denn auch, dem ehemaligen Professor geht es doch heute besser als früher. Jedenfalls wirtschaftlich.

3. Schluss: Was wir daraus lernen können

Auch Kriminalfilme zeigen immer mehr als nur, wie ein Verbrechen verübt, ein Verbrecher gejagt und gestellt wird, damit er der gerechten Strafe zuge-

führt werden kann. Kriminalfilme zeigen immer auch zugleich, ob gewollt oder nicht, die Gesellschaft, in der das Verbrechen verübt wird, und ihr Verhältnis zu diesem Verbrechen. Der Film *Mehanizam* hat die Studierenden am Anfang völlig verstört: Ist er überhaupt ein Kriminalfilm? Es fehlt doch die Aufklärung und niemand jagt einen Verbrecher. Nachdem sie dann *Profesionalac* gesehen haben, wurde ihnen klar, der Film spielt in einer Gesellschaft, die – wenigstens in den Filmen so dargestellt – die Prinzipien des Rechtsstaates, auf denen die klassischen Kriminalfilme spielen, nicht kennt. Eigentlich sind beide Filme natürlich ganz umgekehrt Hilfeschreie nach einer anderen, d. h. besseren Welt und Gesellschaft. Nach einer Gesellschaft, in der wieder klassische Kriminalfilm spielen können und einen Sinn haben. Im Serbien Miloševićs hätten sie aber keinen Sinn gehabt, weil sie mit der Wirklichkeit nichts zu tun gehabt hätten. Es war ein Staat, in dem das organisierte Verbrechen regierte und eine andere Wirklichkeit schuf, als die Gesetze auf dem Papier sie vorgaukelten. In diese Wirklichkeit des organisierten Verbrechens schaute keine staatliche Organisation hinein, weil sie meistens mit ihr verbündet waren. Deshalb taucht im *Mehanizam* auch kein einziger Polizist auf und kein Staat, weil der Staat in seiner Lebenswirklichkeit mit der Herrschaft des organisierten Verbrechens identisch geworden war. Die im Wartestand konnten froh sein, wenn sie in den Mechanismus des organisierten Verbrechens nicht hineingezogen wurden, denn wenn sie da hineingerieten, ging es ihnen wie dem Taxifahrer Janko und der Dorfschullehrerin Snežana. Deren Ermordung wird genauso wenig bestraft werden wie die Ermordung des Drogenkuriers, und Schuld kann nach diesen Morden niemand empfinden. Sie sind schließlich entweder selbst schon ermordet worden oder haben sich nur gerächt. Wenn aber Strafe nicht mehr als Rache ist, dann ersetzt Rache die Strafe. Der Rächer wird zum Richter, und wer sollte als Richter Schuld empfinden und meinen, die müsste gesühnt werden? Ende des Films.

Literatur

- [Dostoevskij, Fedor Michajlovič] Dostojewski, Fjodor Michailowitsch (1996): *Verbrechen und Strafe*. Übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt.
- Hickethier, Knut (Hrsg.) (2005): *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart.
- Seeßlen, Georg und Jürgen Berger (1981): *Mord im Kino: Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek bei Hamburg.

Gehütete Streifen

Die *Schwarze Welle* im serbischen Spielfilm (1962–1972)

Tatjana Simeunović (Basel)

An einem sonnigen Nachmittag, irgendwo in Serbien, drehen in einer idyllischen Flusslandschaft drei Jungen eine Showdown-Szene: Piter aus Amerika übernimmt die Rolle von John Wayne und bringt, ohne zu zögern, seinen namenlosen Rivalen um, hier gespielt vom einheimischen Jungen Kosta. Hinter der Kamera steht Čarli. Zufrieden mit dem Resultat ihrer Dreharbeiten, schildern die einheimischen Jungen ihrem amerikanischen Gast ihre Pläne – nach Amerika wollen sie fahren, um dort einen Film zu drehen, Hollywood wollen sie sehen. Zur Verwirklichung ihrer Träume fehlt ihnen nicht nur das Geld, sondern es fehlen ihnen auch einige Jahre an Lebenserfahrung. Die Zwischenzeit überbrücken sie mit sinnvoller Arbeit: sie bilden sich sowohl technisch als auch theoretisch fort. Fasziniert von der Entwicklung des neuen Mediums, lesen sie ihrem Freund eine Passage aus einem kleinen Buch mit dem Titel *Filmgeschichte* vor:

Kosta: U ovoj knjizi piše sve o filmu. Iz nje učimo.

Čarli: Čitaj Kosta.

Kosta: U svim državama, pre prikazivanja, film mora pregledati odbor za cenzurisanje, za cenzurisanje filmova. Kod nas cenzuru vrše članovi odbora koji se nalaze u Zagrebu, a čije članove imenuje ministarstvo unutrašnjih dela.

Čarli: A ko će nama dati dozvolu za prikazivanje? Tvoj otac?

Kosta: Uuuuuu. To ne bi valjalo.

Američka publika iscrpljena dnevnim radom ne voli složenu radnju, već lako shvatljivu, bez lirskih elemenata i nema nikakvih umetničkih ambicija. Američki glumci su vrbovani iz redova statista, zato su u umetničkom smislu loši.

Ruski film vode osvedočeni umetnici koji ne rade za visoke honorare, već iz čiste ljubavi prema umetnosti.¹

Dieses Zitat (ca. 54. Filmminute), welches die Ideologie des Kalten Krieges und damit auch den „spezifisch jugoslawischen Weg in den Sozialismus“ widerspiegelt, stammt aus dem Film *Tri karte za Hollywood* (*Drei Karten nach Hollywood*) von Božidar Nikolić. Gedreht 1993, schildert er die Lage in einer namenlosen serbischen Kleinstadt während der Zeit der Kuba-Krise 1962. Die Bewohner der heilen Welt dieses Mikrokosmos sind in Anhänger Kennedys und Anhänger Chruščëvs aufgespalten. Wenige von ihnen, darunter insbesondere Kostas Vater, der Ortspolizist, verteidigen nach Kräften den unabhängigen, spezifisch jugoslawischen Weg und tun alles, um den Idealen des einzig wahren Präsidenten Tito zu folgen. Der Regisseur siedelt seine Farce in einer realistischen Szenografie mit lebendigen Figuren an, mit sanfter Ironie schildert er die Mentalität und die Gewohnheiten der Kleinstadtbewohner. Zugleich widmet er sein Werk, vor allem in Gestalt der Jungen Kosta und Čarli sowie ihres Gurus, des Ortsfotografen Limier, der Filmkunst und ihren Machern. Realität und Fantasie stehen sich gegenüber, auch etwa in den beiden Leitmotiven des Films: den Empfangsvorbereitungen für die geplante Ankunft Titos am lokalen Bahnhof und den Träumen der jungen Cineasten. Das Hauptmotiv, das sich durch den ganzen Film zieht, ist indessen die „Sehnsucht nach Freiheit“.

¹ (Alle Übersetzungen wie auch die Anmerkungen in Klammern stammen von mir – T. S.): Kosta: In diesem Buch steht alles über Filme. Aus diesem Buch lernen wir. // Čarli: Lies, Kosta. // Kosta: In allen Staaten muss ein Film vor der Vorführung von einem Zensur-Komitee [der Junge stolpert über das Wort], Zensur-Komitee kontrolliert werden. [Piter schaut ihn an]. Bei uns wird die Zensur von den Mitgliedern eines Komitees durchgeführt, das sich in Zagreb befindet, und diese Mitglieder werden vom Innenministerium ernannt. // Čarli: Und wer wird uns die Erlaubnis zur Vorführung geben? Dein Vater? // Kosta: Uuuuuu [Mit besorgtem Gesichtsausdruck macht er eine kleine Pause]. Das wäre nicht gut. [Nach einer kürzeren Pause greift er wieder zum Buch.] Das amerikanische Publikum, erschöpft vom Tagwerk, mag keine anspruchsvolle Handlung, sondern einen leicht verständlichen Stoff, ohne lyrische Elemente, und es hat keinen künstlerischen Anspruch. [Die Kamera verweilt auf dem Gesicht von Piter]. Amerikanische Schauspieler werden aus den Reihen der Statisten rekrutiert, und deshalb sind sie in künstlerischer Hinsicht schlecht. [Die Kamera wechselt zu Kostas Gesicht – er wird ernsthafter und verleiht seinen Worten durch eine Handbewegung zusätzlichen Ernst.] Den russischen Film prägen zuversichtliche Künstler, welche nicht für hohe Honorare, sondern aus purer Liebe zur Kunst arbeiten. [Kosta nickt bestätigend und lächelt zufrieden.]

1. Historischer Kontext

Mit der Etablierung der SFRJ (Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien) änderte sich 1945 die desolate Situation des jugoslawischen und damit auch des serbischen Kinos.² In der Periode der „zentralisierten und administrativen Verwaltung“ (1945–1951) der jugoslawischen Kinematografie legte der Staat durch den Bau von Filmstudios und die Beschaffung der entsprechenden Technik wie auch mit der Ausbildung des Personals die ersten Fundamente für eine moderne Filmproduktion. Belgrad wurde zum größten Filmzentrum, in welchem mehr als die Hälfte aller Filme produziert wurde. Trotz dieses anfänglichen Interesses an der „wichtigsten aller Künste“ und unabhängig von allen Umstrukturierungen im eigenen politischen System änderte sich das Verhältnis des Staates zur Kinematografie im Lauf von 46 Jahren kaum: Der Staat bemühte sich mehr um die Unterordnung der Filmproduktion unter die eigenen ideologisch-propagandistischen Ziele als um ihre finanzielle Unterstützung.

Das Ministerium für Bildung und Kultur erließ nach Kriegsende eine „Filmzensurverordnung“ (*Uredba o cenzuri kinematografskih filmova*), de-

² Die ersten Filmvorführungen in Serbien fanden knappe sechs Monate später als in Paris statt, im Juni 1896. Der älteste erhaltene Film des Königreichs Serbien, gedreht von zwei Engländern, stammt aus dem Jahr 1904: *Krunisanje Kralja Petra I. Karađorđevića* (*Die Krönung König Peters I. Karađorđević*). Fünf Jahre später erhielt Belgrad mehrere Kinos. Einige Kinobesitzer versuchten sich gleichzeitig als Filmemacher oder -produzenten – so z. B. auch der Besitzer des Kinos *Pariz*, Svetozar Botorić, der 1911 den ersten serbischen Film produzierte: ein historisches Drama mit dem sprechenden Titel *Život i delo besmrtnog vožda Karađorđa* (*Leben und Werk des unsterblichen Anführers Karađorđe*), unter der Regie des Belgrader Schauspielers Ilija Stanojević Čiča. Als Filmpioniere sind auch Đoka Bogdanović und die Brüder Savić zu erwähnen. Im SHS-Staat (Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, ab 1929 Königreich Jugoslawien genannt) wurde der Film zum populärsten Massenvergnügen, wobei anzumerken ist, dass der Staat eher an Importen aus Hollywood als an der Entwicklung und Unterstützung der eigenen Spielfilmproduktion interessiert war. So entstanden in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg etwa zehn einheimische Spielfilme. Besondere Erwähnung verdient der Stummfilm von Mihajlo Al. Popović *Sa verom u Boga* (*Im Glauben an Gott*) (1932), der die Rückkehr eines im Krieg verwundeten Bauern schildert. Im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs drehte der serbische Akrobat Dragoljub Aleksić einen Krimi mit melodramatischen Zügen, der als erster serbischer Tonfilm gilt: *Nevinost bez zaštite* (*Unschuld ohne Schutz*). Die Premiere fand am 15. Februar 1943 statt, und den Film sah ein großes Publikum von über 62 000 Kinobesuchern.

ren Vorschriften von 1946 bis 1948 das gesamte heimische und ausländische Filmwesen bestimmte.³

Im 1946 gegründeten Belgrader „Avala Film“ drehte Vjekoslav Afrić den ersten Spielfilm jugoslawischer Produktion – *Slavica* (1947). Mit diesem Kriegs- bzw. Partisanenfilm lehnte er sich an den sowjetischen Film (mit seinen „zuversichtlichen Künstlern“) an und legte einen Meilenstein für den sozialistisch geprägten jugoslawischen Film.⁴ Der Übergang zum „System der Selbstverwaltung“ (sistem samoupravljanja) führte 1951 auch in der Kinetographie zu einer Reorganisation: Die Filmschaffenden bekamen einen neuen Status zuerkannt und wurden von Staatsangestellten zu Selbständigen (samostalni filmski radnici). Wie die Produzenten aus der Obhut des Staates entlassen, positionierten sie sich in Abhängigkeit vom Markterfolg ihrer Filme⁵. Durch die Liberalisierung des Filmimports aus dem Westen und die dadurch verschärfte Konkurrenz wuchs die Zahl der heimischen Produktionsfirmen, und eine neue Kampfphase begann:

Das alles trug dazu bei, dass man die von der sowjetischen Kinematographie übernommenen Schablonen des *Sozialistischen Realismus* verwarf und neue Wege suchte. Die Periode zwischen 1951–1962 war geprägt durch die Suche nach neuen künstlerischen Mitteln und Genres, den Kampf um die Zuschauer, die Erhöhung der Produktion und den Filmexport sowie die Koproduktion mit ausländischen Partnern. (Kosanović 1996: 111)

³ Ein Jahr später (1949) wurde dieses Gesetzeswerk zu einer neuen „Filmverordnung“ (Uredba o pregledu filmova za javno prikazivanje) umgearbeitet und war als solche bis 1962 in Kraft. An diese neuen Gesetze hielt sich die „Bundeskommision zu Untersuchung von Filmen“ (Savezna komisija za pregled filmova) mit Hauptsitz in Belgrad (d. h. nicht in Zagreb, wie es in dem zitierten Ausschnitt aus *Tri karte za Hollywood* heißt). Die Änderungen in der Verordnung waren minimal, außer dass das Wort „Zensur“ aus ihrer offiziellen Bezeichnung verschwand.

⁴ Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg überwogen die beim Publikum beliebtesten Genres: der Kriegsfilm mit heldenhaften Partisanen und die Komödie, ergänzt durch Literaturverfilmungen und Filme etwa über den Kampf gegen „reaktionäre Saboteure“, den Aufbau des Landes, insbesondere aber zu den Arbeitsansätzen der Jugend.

⁵ Einige Jahre später, am 15. April 1956, wurde auf Bundesebene das „Filmgrundgesetz“ (Osnovni zakon o filmu) veröffentlicht: Die industrielle Tätigkeit (Herstellung und technische Bearbeitung der Filme) wurde von der künstlerischen und der Tätigkeit der Produzenten getrennt. Besonderes Augenmerk galt den „Organen der Selbstverwaltung und der Tätigkeit des Programmrates“ (organi samoupravljanja & programski saveti).

So verloren vor allem die Partisanenfilme an Pathos und bewegten sich weg vom Heldendrama, hin zu einer Art Action-Film; das Augenmerk galt nun vermehrt den Individuen innerhalb der Kriegswirren.

Im Lauf der 1950er Jahre etablierte sich Jugoslawien als Film-land, die einheimischen Studios in den großen Stadtzentren schufen einerseits zahlreiche Koproduktionen mit ausländischen Partnern, andererseits lockten sie das Publikum gerade mit dem Filmprogramm einheimischer Regisseure wie nie zuvor in die Kinosäle. Die Zuschauer fanden ihr Vergnügen vor allem an den künstlerisch wenig anspruchsvollen Filmkomödien: besonders beliebt war die Verfilmung von Musik- und Literatur-Komödien.⁶

Die Veränderungen im Filmwesen am Ende der fünfziger Jahre bereiteten dem neuen und modernen Film den Weg, der sich bereits anzukündigen begann. Die jungen Regisseure knüpften an die erfolgreichen Werke der älteren Kollegen an, ihre Filme zeichneten sich durch eine höhere künstlerische Qualität aus. Als Vorläufer der neuen Strömung kann die Liebesgeschichte *Dvoje (Die Beiden)* (1961) gelten, das Werk eines der bedeutendsten Filmschaffenden der serbischen schwarzen Welle, Aleksandar-Saša Petrović.

Anfang der 1960er Jahre begann die völlige Dezentralisierung der jugoslawischen Kinematografie. In der neuen Phase wurde zunächst 1962 die „Bundesstiftung zur Förderung der Kinematografie“ (Savezni fond) abgeschafft. Die Zusammenarbeit der Teilrepubliken in der Filmproduktion wurde auf Bundesebene fortgesetzt, vor allem, was den Austausch von Filmkünstlern und ihren Mitarbeitern betraf. Problematisch wurde die Finanzierung, da sich das Filmwesen der Teilrepubliken auf die Stiftungen der Republiken (republički fondovi) bzw. die Einnahmen aus der Vorführung einheimischer und ausländischer Streifen verlassen musste, was insbesondere für kleinere Republiken fatale Folgen hatte. Neben den größeren Filmzentren wie Zagreb, Ljubljana und Sarajevo blieb Belgrad weiterhin das Hauptzentrum der jugoslawischen Filmproduktion.⁷

⁶ Erwähnt seien die Literaturverfilmung von Stevan Sremac *Pop Ćira i pop Spira (Der Pope Ćira und der Pope Spira)* (1957), mit welcher die Regisseurin (!) Soja Jovanović den ersten serbischen resp. jugoslawischen Farbfilm drehte, wie auch die Verfilmung von Branislav Nušićs *Opštinsko dete (Das Gemeindegeld)* (1957) von Puriša Đorđević.

⁷ 1962 wurden in Belgrad verschiedene Produktionshäuser (Avala, UFUS, Slavija, Košutnjak) im Gemeinschaftsunternehmen „Beograd film“ vereinigt (1963 wurde der Name zu „Avala film“ geändert). Der neue Produzent war nicht nur der größte im Land, sondern auch einer der größten europaweit; das Produktionszentrum konnte jährlich ca. 50 neue Filme produzieren. Die Filmemacher der neuen Generation (Petrović, Đorđević, Makavejev usw.) erblickten im neu gegründeten Produktionshaus ihre Chance.

Im Verlauf der nächsten Jahre wurden neue Produktionszentren gegründet, vor allem in Novi Sad („Neoplanta“)⁸ und Priština („Kosmet film“). Zunächst waren sie an Belgrad und die serbische Kinematografie angekoppelt, später konnten sie sich dank eigener Finanzierungsfonds der Vojvodina und des Kosovo davon lösen. Ihre Unabhängigkeit kam denn auch in ihrer Beschäftigung mit lokalen Themen zum Ausdruck.

Die Kompetenzen der „Bundeskommision“ wurden 1965 modifiziert und teilweise auf die einzelnen Republiken übertragen. Es wurden Kommissionen auf der Ebene der Republiken gegründet (republičke komisije), welche innerhalb der jeweiligen Republiken die Möglichkeit hatten, über die öffentliche Vorführung einheimischer und von regionalen Filmverteilern importierter Filme selbständig zu entscheiden.

2. Neuer / schwarzer Film

So brach mit der Dezentralisierung der Kinematografie eine neue, „goldene Ära“ des jugoslawischen Kinos an. Und zwar vor allem, weil sich eine neue Generation junger und talentierter Autoren auf der Suche nach einem individuellen ästhetischen Ausdruck an formale Experimente wagte. Vertraut mit dem Erbe des sowjetischen Avantgardefilms, inspiriert von den neuen Tendenzen im modernen europäischen Filmschaffen, wie z. B. der französischen „Nouvelle Vague“, dem italienischen „Neorealismo“ oder der polnischen „Schwarzen Serie“, gaben die jungen Autoren dem jugoslawischen Film neue kreative Anstöße. Im Verlauf der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre gelang es vielen jugoslawischen Regisseuren, mit ihren so pessimistischen wie künstlerisch faszinierenden Werken die Aufmerksamkeit der internationalen Filmwelt auf sich zu lenken. Es entstand der „novi jugoslavenski

Besonders ab 1965 freuten sie sich über die Bereitschaft von „Avala film“, sie in ihrem Kampf gegen den Traditionalismus und für den modernen ästhetischen Film zu unterstützen. Sehr bald wurde aber klar, dass das monopolistische Produktionshaus, trotz aller Arrangements mit ausländischen Partnern und vieler internationaler Preise, die es mit seinen Filmen gewann, nach fünfjähriger Arbeit eine schlechte Bilanz ziehen musste. Hinter der Expansion versteckten sich unzählige Kredite, so dass die Krise unvermeidlich war. Diese kulminierte 1971 und 1972, nachdem „Avala“ keinen einzigen einheimischen Spielfilm mehr produziert hatte.

⁸ Zu Beginn wurden bei „Neoplanta“ vorwiegend Dokumentar-, später auch Spielfilme gedreht. Einige dieser Filme standen in Opposition zur offiziellen Ideologie, wie z. B. Želimir Žilniks *Rani Radovi* (Frühe Werke) (1968) oder die Werke Sveti pesak (Heiliger Sand) (1968) und Doručak sa đavolom (Frühstück mit dem Teufel) (1971) des Dichters Miroslav Antić.

film“ (neuer jugoslawischer Film).⁹ Besonders wichtig wurde eine Gruppe vorwiegend junger Regisseure aus Serbien, die sich zum größten Teil um den Amateurfilmklub „Kino-Klub Beograd“¹⁰ versammelt hatten.

Die junge Generation begann sich vor allem mit wichtigen gesellschaftlichen Problemen zu beschäftigen – so auch die Regisseure des Omnibus-Films *Kapi, vode, ratnici* (*Tropfen, Wasser, Krieger*) (1962), Živojin Pavlović, Marko Babac und Kokan Rakonjac.¹¹ Vom Amateurfilmklub „Kino-Klub

⁹ Diese neue Filmwelle verbreitete sich vor allem in Serbien (Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik), Kroatien (Ante Babaja, Krsto Papić, Vatroslav Mimica) und Slowenien (Boštjan Hladnik, Matjaž Klopčič). Die Bezeichnung „novi jugoslo/avenski film“ wurde– wegen der politisch-ideologischen Kampagne – bald durch eine neue ersetzt: Man sprach nun von „jugoslovenski crni talas / film“ (jugoslawische schwarze Welle / schwarzer Film). Da von dieser Attacke des politisch-kulturellen Establishments mehrheitlich Autoren aus Serbien (die größte Gruppe) betroffen waren, pflegt man „jugoslovenski“ durch „srpski“ zu ersetzen (srpski crni talas / film). Wie es dazu kam, den neuen Film als „schwarzen“ zu bezeichnen, wird an einer späteren Stelle im Text erläutert.

¹⁰ Gegründet wurde dieser Klub der Foto- und Kinoamateure am 27. Mai 1951. Er war nicht nur der größte Klub Serbiens, sondern auch einer der größeren Filmklubs Jugoslawiens. Marko Babac schreibt in seinem Erinnerungsbuch, dass die Entstehungsgeschichte des Kinoklubs „Beograd“ zugleich die Geschichte des Kampfes seiner Mitglieder für einen „modernen und freien Film“ im ehemaligen Jugoslawien gewesen sei. Besonders wichtig wurde die Rolle des Kinoklubs zu Beginn der 1960er Jahre, als viele Kurz-, Experimental-, Dokumentar-, Animations- sowie Spielfilme produziert wurden. Mit ihren Werken sorgten die Filmamateure für Provokation, da sie sich „unabsichtlich, aber unvermeidlich“ der offiziellen Kinematographie, den Stellungnahmen des Regimes und den Parteidirektiven widersetzen. Besonders wichtig wurde die Rolle des Kinoklubs gegen Ende der 1960er Jahre, als sich die Lage bei „Avala“ zugespitzt hatte. So wurden z. B. 1967 die Dreharbeiten für lediglich drei Spielfilme durchgeführt.

¹¹ Die drei jungen Filmemacher, alle Mitglieder des Kinoklubs „Beograd“, erhielten einen Vertrag mit dem bosnischen Produzenten „Sutjeska film“ aus Sarajevo. Kurz nach der Visionierung der Tonkopie am 7. Juli 1962 erfuhren sie vom Verbot des Films seitens der „Republik(zensur)kommission“ von Bosnien und Herzegowina. Im letzten Moment bekam ihr Film dann doch noch die Erlaubnis zur Teilnahme am neunten Filmfestival in Pula (gegründet 1954). Der Film wurde nicht nur in das Wettbewerbsprogramm aufgenommen, er erhielt überdies einen Spezialpreis (nagrada: specijalno priznanje). Die Geschichte um die Anerkennung von *Kapi, vode, ratnici* ist ambivalent. Viele (aber nicht alle) priesen gerade die Bereitschaft der Jury, die Qualität eines modernen Amateurfilms anzuerkennen und zu belohnen, machten sich aber Sorgen um das rückständige Publikum, das kein Verständnis für den neuen filmischen Ausdruck und vor allem keine Geduld für die poetisch erzählte, in langen Einstellungen

Beograd“ geprägt, d. h. befreit vom Erbe des Sozialistischen Realismus, hatten sie keine Probleme damit, gleich in ihren Erstlingswerken die andere, die Kehrseite des Lebens in einem sozialistischen Staat zu zeigen. Noch entschlossener in ihrer Kritik gegenüber der sozialistischen Gesellschaft zeigten sie sich in ihrem nächsten Film *Grad (Die Stadt)* (1963). Der für das damalige Verständnis düstere Ton des Films sorgte anfänglich für negative Kritik, die in einem Verbot des Films durch das Gericht in Sarajevo eskalierte (auch dieser Film war notabene von „Sutjeska film“ in Sarajevo produziert worden). Dies sollte indessen der einzige Film bleiben, der in SFRJ durch ein Gerichtsverfahren verboten wurde.

Der „Fall“ um den Film *Grad* gilt als die größte „Hexenjagd“ in der jugoslawischen Filmgeschichte. Es handelt sich wieder um einen Omnibus-Film: *Veza* von K. Rakonjac, *Obruč* von Ž. Pavlović und *Srce* von M. Babac. Paradoxerweise hatte der eigene Produzent gegen den Film geklagt, worauf dieser am 29. Juli 1963 von der Polizei beschlagnahmt und am 13. August vom Gericht in Sarajevo verboten wurde („prikazivanje pomenutog filma u cjelosti se zabranjuje“, Babac 2001: 313). Dem Befehl, das Filmmaterial zu vernichten, wurde jedoch glücklicherweise nicht Folge geleistet. Der Film wurde für unpassend erklärt, weil er „die Grundbedingungen der gesellschaftlichen Anforderungen nicht erfüllte“ bzw. eine „negative gesellschaftlich-politische Symbolik verwendete“, „der Erziehung der Jugendlichen schadete“ und „im Gegensatz zur gesellschaftlichen Realität stand“ (vgl. Babac 2001: 314ff). Es wurde ihm die Darstellung „einer nicht existierenden Realität durch ein schwarzes und ideenloses Prisma“ vorgeworfen. In seinem Interview mit Milan Nikodijević fragt sich Marko Babac, wie es möglich war, dass sich keine Filmschaffenden für den Film einsetzten, zumal er und seine beiden Kollegen mit diesem Film „unserer Gesellschaft nur das Beste wünschten“ (vgl. Nikodijević 1995: 134). Vereinzelt gab es Stimmen, die den Film trotz des Verbots in ein positives Licht rückten. Als „schöner Film“ wurde er z. B. von dem Schriftsteller Bora Ćosić bezeichnet, als „interessanter Versuch, die Stereotypen aufzubrechen“ und sich gegen die „handwerkliche Ohnmacht“

gefilmte Handlung hatte. Andere stellten sich auf die Seite des Publikums, da sie auch selbst die Helden der heroischen Epopöen bevorzugten (der Gewinner des Festivals war der Kriegsfilm *Kozara* von Veljko Bulajić). Die drei jungen Regisseure, welche es wagten, die Bühne in Jeans zu betreten, wurden vom Publikum kräftig ausgepöffelt. Jedenfalls sorgte dieser Film für ein neues Klima nicht nur am Filmfestival in Pula – der größten Veranstaltung dieser Art im ehemaligen Jugoslawien –, sondern auch ganz allgemein innerhalb der Filmszene des Landes.

(zanatska nemoć) zu wehren. Jedenfalls musste der Film *Grad* ganze 27 Jahre auf seine erste öffentliche Vorführung warten. Seine Premiere hatte er dem wiederholten und großen Engagement des Direktors der „Jugoslawischen Kinothek“, Radoslav Zelenović (vgl. Nikodijević 1995: 163ff), zu verdanken.¹² Im neuen gesellschaftlichen Klima konnte der Film am 20. August 1990 zum ersten Mal in Vrnjačka Banja (Serbien) vor einem kleinem Publikum und einer Gruppe Journalisten gezeigt werden.

Der damalige künstlerische Leiter von „Sutjeska Film“, Vuk Krnjević, wurde wegen des Films *Grad* entlassen. Später erinnerte er sich an die Filme des jungen Trios:

Dok su *Kapi, vode, ratnici* u socijalnom pogledu bili posve bezazleni i izazivali negativne reakcije novim senzibilitetom i drugačijom vizuelnom ikonografijom, dotle je *Grad* imao izuzetno društveno kritičke invektive i time se oštro suprostavljao važećoj i uobičajenoj slici društva na filmu kod nas. Moglo bi se s pravom reći da je početak crnog talasa zapravo u omnibusu *Grad*. [...]

Ali, žudnja za kritičkom istinoljubivošću postala je konstatom u našem filmu i kulminirala je takozvanim crnim talasom ili crnim filmom...

Vrata su bila otvorena. Kroz njih su u veliki svijet prošli Dušan Makavejev i Živojin Pavlović.¹³ (Babac 2001: 323)

Das Verbot bezog sich damals nur auf den Film *Grad* und brachte den Filmemachern keine größeren Nachteile ein, so dass sie – insbesondere Živojin-Žika Pavlović – ihre Arbeit erfolgreich fortsetzen konnten.

¹² Der neue Direktor von „Sutjeska film“, Nedim Nevesinjac, sah sich im Juli 1990 *Grad* an und äußerte sich über den Film als einen „vollkommen harmlosen [Film], welcher niemanden in der Art und Weise – wie im Gerichtsurteil beschrieben – irritiert, sondern wahrscheinlich aus anderen Gründen verboten wurde“ (vgl. Babac 2001: 319). Radoslav Zelenović meint: „So sind wir die einzige Filmnation auf der Welt, die keinen einzigen offiziell verbotenen Film hat.“ (Tako smo mi jedinstvena kinematografija u svetu koja nema nijedan zvanično zabranjen film; Nikodijević 1995: 165).

¹³ „Während *Kapi, vode, ratnici* in sozialer Hinsicht vollkommen harmlos waren und negative Reaktionen wegen ihrer neuen Sensibilität und einer anderen visuellen Ikonografie hervorgerufen haben, war *Grad* von einer außergewöhnlichen gesellschaftlich-kritischen Invektive geprägt und hat sich dem geltenden und gewöhnlichen Gesellschaftsbild in unserem Film widersetzt. Man könnte mit Recht sagen, dass die schwarze Welle eigentlich mit dem Film-Omnibus *Grad* beginnt. [...] Aber die Sehnsucht nach kritischer Aufrichtigkeit wurde zu einer Konstante in unserem Film und kulminierte in der sogenannten schwarzen Welle resp. im schwarzen Film... Die Tür war geöffnet. Durch diese sind Dušan Makavejev und Živojin Pavlović in die große Welt gegangen.“

Die Filme der jungen Generation, düstere sozial- und sozialismuskritisch engagierte Parabeln, wurden in Filmkritiken äußerst kontrovers besprochen. Nicht wenige Filmjournalisten sahen darin eine große Gefahr für die sozialistische Gesellschaft. Aber auch bekennende Vertreter der selbstverwalteten und herrschenden Arbeiterklasse selbst warfen den Werken, beispielsweise in Leserbriefen, starke Entfremdung von der jugoslawisch-sozialistischen Realität, Mangel an Humanismus bzw. an positiven Helden, Darstellung morbider Sexualität, künstlerische Akrobatik usw. vor. Einige Filme wurden so zu weiteren „Fällen“.

Živojin Pavlović war schon damals (und gilt heute noch immer als) einer der fruchtbarsten und bedeutendsten Filmschaffenden Serbiens – eine markante Persönlichkeit; er beschäftigte sich nicht nur mit Regie, sondern auch mit Filmtheorie und -kritik sowie mit Literatur und Malerei. Sein Oeuvre umfasst zahlreiche Spitzenwerke; hier seien lediglich einige Filmtitel genannt, die zur Schwarzen Welle gezählt werden können: *Povratak* (*Die Rückkehr*) (1966), *Buđenje pacova* (*Die Ratten erwachen*) (1967), *Kad budem mrtav i beo* (*Wenn ich tot und weiß bin*) (1967), *Zaseda* (*Hinterhalt*) (1969), *Crveno klasje* (*Rote Halme*) (1971).

An der Spitze des serbischen Filmschaffens stand in den 1960er Jahren der bereits erwähnte Regisseur Aleksandar-Saša Petrović. Seine Werke waren international die beste Visitenkarte der jugoslawischen Filmszene, beginnend mit dem dramatischen Kriegs-Tryptichon *Tri* (*Drei*) (1965), über den mehrfach ausgezeichneten *Skupljači perja* (*Die Federsammler* oder *Es gibt auch glückliche Zigeuner*) (1967), das problematische Werk *Biće skoro propast sveta* (*Bald kommt der Weltuntergang*) (1968) bis hin zu der stark kritisierten Arbeit *Majstor i Margarita* (*Der Meister und Margarita*) (1970).

Aus dem „Kino-Klub Beograd“ stammte auch Dušan Makavejev, dessen Werdegang als Filmemacher mit Dokumentarfilmen begann. Nach mehreren erfolgreichen Dokumentarstreifen realisierte er eine Reihe von Spielfilmen, dank welchen er in seiner Heimat, vor allem aber auch im Ausland sehr schnell bekannt wurde: *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*) (1965), *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (*Ein Liebesfall oder die Tragödie einer Postangestellten*) (1967), *Nevinost bez zaštite* (*Unschuld ohne Schutz*) (1968) und *W. R. – Misterije organizma* (*W. R. – Die Mysterien des Organismus*) (1971).

Den serbischen Film prägten nicht nur ausgebildete Filmschaffende, sondern auch Autodidakten, die meistens aus einer anderen Kunst- oder Kultur-

branche zum Kino kamen.¹⁴ So auch der Belgrader Maler Miodrag-Mića Popović, der sein Filmdebüt mit der Regie von *Čovek iz hrastove šume* (*Der Mann aus dem Eichenwald*) (1964) hatte. In diesem Film erzählt er eine Geschichte über das Verhältnis der Partisanen und der Tschetniks während des Zweiten Weltkriegs. Noch kontroverser ist sein Film *Delije* (*Die Helden*) (1968), der sich abermals den Partisanen widmet und ihre Verlorenheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit schildert.¹⁵

Im Ausland wurden die Filme dieser neuen Generation von Regisseuren regelmäßig an den wichtigen Filmfestivals aufgeführt, sie gewannen unzählige Preise und waren beim Publikum sehr beliebt. In Jugoslawien allerdings sah die Sache anders aus: Wenn sie überhaupt zur Aufführung kamen, verschwanden diese Filme oft schon nach kurzer Zeit wieder von der Leinwand. Meist aber fanden sie nicht einmal den Weg ins Kino, da sie nur einer ausgewählten politischen „Filmelite“ vorgeführt wurden, die sich, dem kulturpolitischen Kanon folgend, mit Form und Inhalt natürlich nicht einverstanden zeigen konnte. Sie sorgte dafür, dass diese innovativen Werke in Filmarchiven bzw. Filmtresoren verschwanden. Eine offizielle Zensur gab es damals allerdings nicht, so dass die Filme auch wiederum nicht als verboten gelten konnten. Sie fielen einfach in Ungnade und wurden jahrelang nicht gezeigt.¹⁶

¹⁴ Unter den Filmemachern Mitte der sechziger Jahre befand sich auch der Journalist, Drehbuchautor und Kunsthistoriker Mladomir „Puriša“ Đorđević: Im Zentrum seiner Filme stehen Ereignisse aus dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere das Schicksal serbischer Partisanen. Das Hauptmerkmal seiner Ästhetik ist eine Vorliebe für poetisch-romantische Metaphern. Obwohl mit mehreren Preisen im In- und Ausland ausgezeichnet, standen seine Filme, die Trilogie *Devojka* (Mädchen) (1965), *San* (*Der Traum*) (1966), *Jutro* (*Der Morgen*) (1967) sowie *Podne* (*Der Mittag*) (1968) in Opposition zur offiziellen Ideologie. Auf diese bedeutenden Werke kann hier nicht näher eingegangen werden, da sie schwer greifbar sind und ich bisher nicht die Gelegenheit hatte, sie zu sehen. Dies gilt auch für die Filme von Bahrudin-Bata Čengić *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (*Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*) (1971) und *Slike iz života udarnika* (*Bilder aus dem Leben eines Stoßarbeiters*) (1972).

¹⁵ Auch in seinen anderen Filmen beschäftigt er sich mit der serbischen Vergangenheit, wie z. B. in *Roj* (*Der Bienenschwarm*) (1966) oder *Hasanaginica* (*Die Frau von Hasanaga*) (1967). Eine Ausnahme bildet sein letzter Film *Burduš* (1970), mit welchem er einen modernen Heldenmythos anderer Prägung versucht: Es handelt sich um eine soziologisch-psychologische Analyse des Haupthelden der berühmten Fernsehserie *Muzikanti* (*Die Musiker*) (1969).

¹⁶ Von 1963 bis 1973 wurden in der SFRJ 413 Filme produziert, von denen, wie bereits erwähnt, nur ein einziger per Gerichtsbeschluss verboten wurde. Man spricht aber von ca.

Anfang der siebziger Jahre kam es aus ideologisch-politischen Gründen zu einer Krise. In der allgemeinen Atmosphäre der politischen Wirren in Serbien, nämlich der Auseinandersetzung zwischen dogmatischen und liberalen Strömungen (Kampf gegen den bürgerlichen Anarcho-Liberalismus), wurden die neueren Filme etlicher Regisseure Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen. Die Dogmatiker griffen Filme an, die sich oft auf drastische Weise mit der jugoslawischen Gesellschaft auseinandersetzten, also auch ihre negativen Seiten unverblümt aufdeckten. Dabei handelt es sich meist um in und über Serbien gedrehte Streifen, die bald unter dem Begriff *Schwarze Welle* und *Schwarzer Film* bekannt wurden: Unmittelbare Ursache dieser politischen Kampagne war der **Plastični Isus** (*Der Jesus aus Plastik*, 1971), die Diplomarbeit des jungen Regisseurs LAZAR STOJANOVIĆ. Aber auch die Arbeiten so renommierter Filmer wie MAKAVEJEV, PAVLOVIĆ, ŽILNIK, PETROVIĆ und anderer wurden nicht geschont, weswegen MAKAVEJEV und PETROVIĆ eine Zeit lang im Ausland arbeiteten. (Kosanović 1996: 115)

Die Jagd auf einige der Filme war aber schon früher eröffnet worden. Unmittelbar nach dem Filmfestival in Pula von 1969 wurden einige Filme zunächst in der Presse, später auch von Parteikommissaren bzw. vom Polizeiapparat als „Schwarze Welle“ (crni talas) etikettiert. Viele Filme landeten in der Folge in den Tresoren, ihre Regisseure mussten entweder den Kurs oder den Beruf wechseln. Die Affäre um die „Schwarze Welle“ erreichte ihren Höhepunkt 1971, als der Film von Dušan Makavejev *W. R. – Misterije organizma* (*W. R. – Die Mysterien des Organismus*) kein grünes Licht für die Vorführung bekam und Želimir Žilnik die Dreharbeiten an seinem Film *Sloboda ili strip* (*Freiheit oder Comicstrip*) stoppen musste. Die beiden Regisseure verließen das Land, ihr Kollege Lazar Stojanović hingegen wurde wegen seines Films *Plastični Isus* (*Der Jesus aus Plastik*) zu drei Jahren Haft verurteilt.

Die Entstehungsgeschichte der Bezeichnung „crni talas“ schildert Bogdan Tirnanić in seinem gleichnamigen Buch. Als Namensgeber wird der Schriftsteller und „ideologische Arbeiter“ Vladimir Jovičić genannt, welcher am

30 bis 40 Dokumentar- und Spielfilmen, die, ohne in der Öffentlichkeit verboten worden zu sein, vom Kinoprogramm verschwanden. In einem System, in dem es offiziell keine direkte Zensur gab, wurde dem Regisseur nur bedeutet, „etwas“ (meist ohne genau zu sagen, *was*) zu ändern resp. zu korrigieren. Das System wollte so mit dieser Person wieder einen Rechtsgläubigen gewinnen. Radoslav Zelenović taufte diese Tresor-Filme „zabranjeni bez zabrane“ (Verbotlos Verbotene). Diese Bezeichnung übernahm Milan Nikodijević für sein Interviewbuch (1995), sowie später, zusammen mit Dinko Tucaković, für den gleichnamigen Dokumentarfilm (*Zabranjeni bez zabrane*, 2007).

3. August 1969, unmittelbar nach dem Filmfestival in Pula, im Beilageheft „Reflektor“ der Zeitschrift „Borba“ einen Text unter dem Titel „Crni talas u našem filmu“ (Die schwarze Welle in unserem Film) veröffentlichte. Das Beilageheft übernahm aber auch einen anonymen Text aus der Zeitschrift „Ekonomika politika“ vom 21. Juli 1969 mit dem Titel „Efekti crnog talasa“ (Die Wirkungen der schwarzen Welle). Der Autor dieses Artikels war der Journalist Nebojša Glišić, welcher die Filme in Pula als „schwarze Werke“ zusammenfasste und somit zum eigentlichen „Taufpaten“ der „Schwarzen Welle“ wurde. Mit der Bezeichnung „schwarz“ – so Glišić – sollte nicht eine Anlehnung an den italienischen Neorealismo bzw. an die authentischen Darstellungen der Wirklichkeit, sondern eine angebliche „l’art pour l’art“-Haltung der Regisseure hervorgehoben werden (vgl. Tirnanić 2008: 84). Anders bei Jovičić: „schwarz“ ist hier nicht in der ästhetischen, sondern in der „synkretistischen Bedeutung“ (Pojam *c r n o* nije uzet u estetskom već u sinkretičkom značenju; vgl. Tirnanić 2008: 100f) wichtig. Die Gefahr, die von diesen Filmen ausgeht, sieht er vor allem in der Wahl der Themen und Motiven, die den neuen Film prägen: Gewalt, soziale Armut, mythologische und religiöse Darstellungen, Aberglaube, Enttäuschungen, Perspektivlosigkeit, laszive und triviale Szenen, apokalyptische Plagen usw. Der neue Film gibt „das Licht durch getönte Gläser“ wieder, und so entsteht ein breites Spektrum – „von grau bis dunkel“ – an düsteren Farbnuancen. Jovičić stört sich vor allem am glanzlosen Bild der jugoslawischen Gesellschaft und wehrt sich gegen den schwarzen Pessimismus bei der Umsetzung wichtiger gesellschaftlich-sozialer und historisch-nationaler Themen.¹⁷ Ob unbewusst oder doch bewusst gewollt, hatte Jovičićs „Analyse“ für einige der neuen Filme politische Konsequenzen.

Ein Jahr später äußerte der Filmkritiker Milutin Čolić in einem Artikel über die „Krise im Autorenfilm“ seine Skepsis bezüglich des Begriffs „Crni film“, da dieser weder in einer ästhetischen noch einer soziologischen oder philosophischen Begrifflichkeit begründet sei. Besonders unpassend findet er diese Bezeichnung, weil sie bereits in einem anderen, nicht gerade negativen Kontext verwendet wurde, und zwar im Zusammenhang mit dem französischen „schwarzen Realismus“ vor dem Zweiten Weltkrieg oder dem polnischen „Schwarzen Film“ sowie der tschechoslowakischen „Neuen [oder wie er sie nennt: dunklen] Welle“. Er kritisiert, wenn auch milde, den Zei-

¹⁷ In seinen Ausführungen geht Jovičić vor allem auf die Filme *Biće skoro propast sveta* von Aleksandar Petrović und *Uzrok smrti ne pominjati* (Die Todesursache verschweigen) von Jovan Živanović ein.

tungsartikel von Jovičić, findet aber auch in der Antwort der betroffenen Regisseure – der sog. „Modernisten“, die sich gerne als „Autorenkino“ resp. „subjektives Kino“ bezeichnen – keine Gegenargumente für eine Diskussion: Dadurch, dass sie ihrem Angreifer das Etikett „Ždanov“ verpassen, handeln sie ähnlich wie er.¹⁸ Zudem scheinen sie in ihren Filmen lediglich ihre eigenen älteren Werke zu variieren und nachzuahmen; Čolić bezichtigt sie des Narzissmus und Epigontums. Vor allem versteht er nicht, weshalb das „Autorenkino“ außerhalb der Gesellschaft existieren möchte und sich filmisch zunehmend für das Politische einsetzt. Er appelliert an die Selbstverantwortung der Filmemacher: „Jer nije sporno što je slika takvog filma ‚crna‘, nego je sporno to u ime čega, zarad kojeg i kakvog ideala je ona ‚crna‘?“¹⁹ (Čolić 1970: 15). Die damalige Unzufriedenheit der Menschheit versucht er global zu deuten und bemerkt lakonisch, dass nicht einmal das Leben im Sozialismus einem „Touristen-Prospekt“ ähnele, der Film also „eine gezielte und dargelegte kritische Intention“ beibehalten müsse, allerdings ohne sie als Dogma zu verkünden und diesem die Wahrheit unterzuordnen. Obwohl er die Bezeichnungen, die den neuen Filmen von außen oder aus den Reihen der Filmemacher zukamen, unpassend findet, schlägt er selbst keine Ersatzbegriffe vor.

Petar Ljubojev bevorzugt die Bezeichnung „kritischer Film“ (kritički film). Bei der Frage ob der „schwarze Film“ eher eine ästhetische oder eine politische Kategorie war, greift er auf eine Aussage von Aleksandar Petrović zurück. Zwanzig Jahre nachdem sein Film *Uzrok smrti ne pominjati* das Etikett „Schwarze Welle“ bekam, äußert sich der angegriffene Autor folgendermaßen:

To je bio socijalno-kritički pravac, nastao kao revolt na socijalne nepravde, na neravnopravnost ljudi, na eksploataciju. Ništa drugo. Mi nismo hteli menjati društvo, mi smo samo bili kritički prema postojećem društvu.²⁰ (Ljubojev 1995: 574)

¹⁸ Ähnliche Kritik gegenüber den Filmemachern äußerte auch M. Goluža; er bezeichnete ihre Verteidigung als „unfruchtbar“ (jalova obrana). Nicht nur, dass sie jeden Einwand gegen den „schwarzen Film“ ablehnen und sich auf eine „abstrakte Freiheit im künstlerischen Schaffen“ berufen, diese Regisseure neigen auch dazu, die Filmkritiker wegen ihrer angeblichen Nostalgie nach der Zensur-Zeit und dem Sozialismus der stalinistischen Ära zu kritisieren (vgl. Petrović 1988: 209).

¹⁹ „Es ist unumstritten, dass das Bild eines solchen Films ‚schwarz‘ ist, umstritten ist aber die Frage, in wessen Namen, wegen welchen Ideals es ‚schwarz‘ ist?“

²⁰ „Der [schwarze Film] war eine sozialkritische Ausrichtung, welche als eine Revolte gegen die soziale Ungerechtigkeit, gegen die mangelnde Gleichberechtigung der

Den Kampf gegen die „Schwarze Welle“ bezeichnet Ljubojev als einen der „markantesten politischen Fehlgriffe“ in Bezug auf die damalige Kunst. Ähnlicher Meinung wie Petrović war auch der jüngere Filmemacher Želimir Žilnik. Als er wegen seines *Crni film* (1971) von Vladimir Jovičić angegriffen wurde, erklärte er die Idee, die sich hinter dem kurzen Dokumentarfilm verbarg, mit ironischen Ausrufen und deklarierte ihn als Film über „die Klassenstruktur der jugoslawischen Gesellschaft, die Ausnutzungstechnologie des armen Volkes für filmische Zwecke, das Lumpenproletariat und die kleine Bourgeoisie, sowie über Hunger, Fetzen, Schlaflosigkeit und Stilmöbel“ (vgl. Jončić 2002: 56). Sein Kollege Makavejev schrieb dem „schwarzen Film“ zehn Jahre später noch eine weitere Eigenschaft zu, als er ihn als „billigen, nach Hausrezept gemachten“ Film bezeichnete: „Oni jesu imali kritički duh, ali nikada nisu zavlačili ruku u narodni džep. To su bili filmovi koji nisu krali“²¹ (ibid: 66). Oder in einer ausführlicheren Äußerung zum Thema:

This expression, the “Black Wave”, was invented by some people who were building their political careers at the time... In fact, their imagination was very wild, politico-pornographic, and they took for granted much more than we did, in our own, naive, ways. These passionate pursuers brought an enormous amount of darkness into our films, having been obsessed both with the need for that darkness, and the need to cleanse themselves of it. Thus were our films, as “black films”, used for some social exorcism, for the spiritual release on some people, ... but this had nothing to do with us. (Levi 2007: 46)

Die regimetreuen Filmkritiker und das politische Establishment sahen in den Regisseuren der neuen Generation, die sich selbstbewusst als Vertreter des Autorenkinos resp. des neuen Films feierten, eine geschlossene Gruppe, die gezielt gegen das Regime wirkte, und verliehen ihr den negativ konnotierten Namen „Schwarze Welle“. Obwohl dieser Begriff erst ab 1969 aktiv gebraucht wurde und sich ursprünglich auf die „problematischen“ Filme aus den folgenden drei Jahren beschränkte, wurde er sehr bald als übergreifende Bezeichnung für eine Gruppe von Werken – zwischen 1962 (ab *Dvoje*) und 1972 (bis *Majstor i Margarita*) – verstanden. Ihre Gemeinsamkeit äußerte sich im Wunsch, die engen Grenzen der gewöhnlichen Genres und Sujets sowie

Menschen, gegen die Ausbeutung entstanden ist. Nichts anderes. Wir wollten die Gesellschaft nicht verändern, wir sind nur gegenüber der bestehenden Gesellschaft kritisch gewesen.“

²¹ „Sie [die schwarzen Filme] hatten einen kritischen Geist, aber griffen nie in die ‚Volkskasse‘. Das waren Filme, die nicht stahlen.“

des filmischen Ausdrucks zu sprengen. Sie entwickelten eine bis dahin unbekannte Poetik des Alltags. Zugleich zeigten sie Mut bei der Enttabuisierung wichtiger Themen der jugoslawisch-sozialistischen Gesellschaft.

Obwohl dies nirgends offen deklariert wurde, waren gewisse Themenbereiche unerwünscht. Als ungeschriebene Regel galt: Nichts Negatives über den Präsidenten Tito, die Revolution und die Partisanen, die Jugoslawische Volksarmee, die Selbstverwaltung sowie die Brüderlichkeit und Einigkeit der jugoslawischen Völker. Die Kriegsvergangenheit und die sozialistische Gegenwart sollten verehrt, ihre Heiligkeit durfte nicht in Frage gestellt werden. Der Glaube an die Stärke und Aufrichtigkeit der sozialistischen Jugend sollte ebenfalls gestärkt werden.

Das Autorenkino schuf aber eine Reihe von Filmen mit fragwürdigen Protagonisten. Denken wir nur an *Povratak* (1966),²² *Buđenje pacova* (1967) oder *Kad budem mrtav i beo* (1968) von Živojin Pavlović. Al Kapone aus *Povratak*, ein ehemaliger Krimineller mit hohem Ansehen (sogar die Polizei siezte ihn), möchte nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis ein neues Leben beginnen. Mit aller Kraft versucht er eine anständige Anstellung zu finden, um sich und seiner Freundin eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Wo immer er anklopft, bleiben ihm jedoch die Türen verschlossen. Am Schluss wird er irrtümlicherweise umgebracht. Bamberg aus *Buđenje pacova* wird ebenfalls ständig an seine Vergangenheit erinnert. Wir wissen, dass er noch vor kurzer Zeit eine politische Funktion inne hatte, erfahren aber nicht die Gründe für seinen Abstieg. Angesiedelt in den Hinterhöfen, bei den Gleisen am Hafen Belgrads, zeigt dieser Film in düsterer Atmosphäre die Bemühungen des kleinen Mannes, Geld für die Rehabilitation seiner kranken Schwester zu verdienen. Nicht nur er, sondern auch jene, die ihm begegnen, scheinen ein graues, sinnloses Leben zu führen. Und als er das Geld endlich aufreiben kann, wird er auf übelste Art von seiner neuen Liebe betrogen. Am Ende des Films ist sein Abgrund noch tiefer. Das einzige Vergnügen, das ihm bleibt, ist das Singen im Chor. Ähnlich, aber doch anders, ist die Figur von Džimi Barka aus *Kad budem mrtav i beo* angelegt. Er ist jünger als Bamberg und scheint keine Vergangenheit zu haben. Er kann keinen Ver-

²² Der Film wurde bereits 1963 gedreht und gleich danach „verboten“. Erst mit dem Einschub eines Prologs vor dem Vorspann durfte er wieder gezeigt werden. Der ursprüngliche Film wurde (unverändert!) als Rückblende in die Erzählung integriert. Die eingeschobene Sequenz war wichtig, da hier die Verantwortung der Gesellschaft beim Prozess der Resozialisierung von ehemaligen Kriminellen in ein positives Licht gerückt wurde.

gleich zwischen damals und jetzt ziehen. Nichts bindet ihn an die Realität, er hat sie auch nie als etwas Schönes empfunden. Er vermag sich nicht mit Existenzfragen auseinanderzusetzen. Ohne jede Perspektive lebt er am Existenzminimum. In dieser absurden Lage überlebt er entweder dank der Unterstützung von Frauen oder durch kleinkriminelle Aktivitäten. Nach Liebe sehnt er sich nicht, ihm genügt die körperliche Befriedigung. In langen Einstellungen begleitet ihn die Kamera auf seinem Weg von einem Markt zum anderen, von einer Garnison zur nächsten, in die verschiedenen Arbeitersiedlungen und bis in die Hauptstadt. Überall versucht er sein Glück als Sänger, jedoch stets ohne Erfolg.²³ Nichts scheint sich zu verändern, alles dreht sich im Kreis: Am Ende, nachdem doch einige Zeit vergangen ist, steht er wieder am gleichen Ort wie am Anfang. Noch lange nach dem Filmende bleibt dem Zuschauer das letzte Bild vor Augen: Džimi Barka sitzt erschossen auf einem Plumpsklo.

Noch trister ist das Lebensumfeld von Petrović in *Skupljači perja* (1967): Nebel, kleine Häuser, unendlich viel Sumpf und Armut in einem Roma-Dorf. Inmitten dieser Tristesse: Beli Bora in einem weißen Anzug. Ein Mann, der für die Verwirklichung seiner Ziele sogar bereit ist zu töten – für das damalige jugoslawische Kino ein Novum. Petrović gewann 1967 mehrere internationale Preise, darunter den „Grand Prix special“ in Cannes sowie eine Oscarnominierung. In Jugoslawien war *Skupljači perja* der bestbesuchte Film der 1960er Jahre. Der Riesenerfolg half dem Regisseur bei seinem nächsten Film jedoch nicht. Obwohl *Biće skoro propast sveta* (1969) viel Gemeinsames mit dem vorigen Film hatte, wurde er im eigenen Land heftig angegriffen. Vom Sumpf und der Bosheit seiner Mitmenschen umgeben, zerrissen zwischen zwei Extremen – dem Mitleid gegenüber einem geistig zurückgebliebenen Dorfmädchen und der Liebe zu der attraktiven Dorflehrerin –, kann der Schweinehirt Triša keinen inneren Frieden finden. Am Schluss muss er aus ihm unerklärlichen Gründen büßen, und während die Masse ihn schlägt und an die Kirchenglocken fesselt, findet im Dorf eine Parade statt. Gewalt und Feier zur gleichen Zeit – ein bekanntes Motiv des serbischen Kinos.

²³ Dass Džimi Barka nicht singen kann, hängt nicht mit der Anlage dieser Figur zusammen, sondern mit der Tatsache, dass der musikalisch weniger begabte Schauspieler Dragan Nikolić den Regisseur Pavlović bei der Zuteilung der Rolle „betrogen“ hat. Durch diese Ungeschicklichkeit wird die Figur zwar ungewollt, aber im Endeffekt doch passend ergänzt.

Neben der Perspektiv- und Sinnlosigkeit ihres Lebens haben viele der Protagonisten des „schwarzen Films“ noch eine weitere Gemeinsamkeit, nämlich eine stark ausgeprägte Sexualität. Das Kino kannte bis dahin sanfte Schilderungen zarter Liebesbeziehungen, neu war die Wucht des Sexuellen, die das neue Autorenkino mit sich brachte. Die dargestellte Sexualität wurde meistens als Pornografie, als das neue „Opium fürs Volk“ abgestempelt. In *Ljubavni slučaj* (1967) bettete Makavejev die neue Materie in einem besonderen Kontext ein: Eine Liebesgeschichte wird zum Spezialfall eines wissenschaftlichen Diskurses. Die Einleitung zum Thema überließ er dem Sexualwissenschaftler Dr. Kostić.²⁴ So wird der Film und seine tragische Liebesgeschichte mit einem ersten Referat des Sexologen über die Phalluskulte vergangener Epochen eröffnet. Zu Beginn, wie auch sonst im Verlauf des Films, sind die Reden des Sexologen sehr allgemein gehalten. Es bestehen keine direkten Berührungspunkte zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs und der Liebesgeschichte zweier kleiner Menschen. So treffen auch in dieser typisch Makavejevschen Film-Collage Bilder aufeinander, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Als Isabela aber Ahmet verführen möchte, flimmern auf ihrem Fernsehbildschirm Szenen aus Vertovs *Entuzijazm* (Donbas-Symphonie) (1930). Wenn auch indirekt, so stehen sich hier doch der Typus des wahren Revolutionärs und ein Liebespaar gegenüber. Kann man von wahren Sozialismus sprechen, wo nur an Sex gedacht wird? Dass das nicht nur möglich ist, sondern untrennbar zusammen gehören sollte, lässt sich am besten an dem „verbotenen“ Film *Misterije organizma* zeigen. Die Hauptprotagonistin Milena, eine überzeugte Anhängerin des Psychoanalytikers W.(ilhelm) R.(eich), welcher die Errichtung totalitärer und patriarchalischer Gesellschaften auf die Unterdrückung der Sexualität zurückführte, nutzt jede Gelegenheit, ihr revolutionäres Programm laut zu propagieren: „Drugovi, socijalizam i fizička ljubav ne smeju biti u suprotnosti!“ (Genossen, der Sozialismus und die körperliche Liebe dürfen nicht im Gegensatz zueinander stehen!).

3. Die Verletzung traditioneller Werte im sozialistischen Jugoslawien

Wie bereits erwähnt, waren die Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit von Kriegs- und Heldenmythen sowie vom typischen Aufbauoptimismus ge-

²⁴ In diesem Film macht uns noch ein anderer Wissenschaftler mit seinem Fachwissen vertraut – Dr. Aleksić, ein Experte für Kriminalistik.

prägt.²⁵ Ab den 1960er Jahren wehrten sich einige Regisseure gegen die quantitative Vermehrung dieser filmischen Illustrationen und propagandistischen Plakate und legten den Fokus auf die Qualität origineller künstlerischer Werke.²⁶

Das beste Beispiel für die neuen Überlegungen finden wir in dem Film *Tri* (1968) von A. Petrović nach Motiven aus den Erzählungen von Antonije Isaković *Paprat i vatra* (*Farn und Feuer*). In den Mittelpunkt dieses Triptychons stellt Petrović den Menschen (und erst dann den Partisanen-Kämpfer) Miloš Bojanić. Jeder der drei Teile schildert Milošs Auseinandersetzung mit dem Tod: vor dem Krieg, während des Krieges und kurz vor dessen Ende. Am Anfang beobachtet er aus einer hetzerischen Masse heraus den Tod eines unschuldigen Menschen, im zweiten Teil gelingt es ihm, dem Tod durch die deutschen Truppen zu entfliehen (nicht nur wegen der Selbstaufopferung eines Mitkämpfers),²⁷ und im dritten Teil trägt er, als Kommandeur, die Mitverantwortung für die Todesstrafe einer Gruppe von Gefangenen, insbesondere der jungen einheimischen Vera, die mit den Faschisten kollaboriert hatte. Gerade in diesem letzten Teil kommt anstelle der Entschlossenheit eines tadellosen Helden der menschliche Wankelmut zum Ausdruck. Wie kann man mit Sicherheit wissen, wer schuldig und wer unschuldig ist? *Tri* ist keine Heroisierung des Krieges, sondern vielmehr die Auseinandersetzung mit seinen Schrecken und der Sinnlosigkeit, aber auch Ausdruck des Bedürfnisses, die Freiheit einzelner Menschen zu verteidigen. Die Sehnsucht nach der Freiheit spiegelt sich auch in der Bildkomposition wider. Erst im letzten Teil wird Miloš in die Enge eines Hauses gedrängt, während er im ersten und

²⁵ Einen Blick hinter die Fassade der „objektiven Wirklichkeit“ wagte Radoš Novković mit der Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Dobrica Ćosić *Daleko je sunce* (Die Sonne ist weit, 1953). Mit einem Mal wurde das idyllische Bild des „Volksbefreiungskampfes“ (NOB = narodnooslobodilačka borba) zerstört. Der Film zeigte, dass es auch unter den Partisanen Meinungsunterschiede und individuelle Reaktionen Einzelner geben kann, dass sie deshalb aber nicht der Natur des Kampfes entgegengesetzt zu werden brauchen. Bis zum Beginn der 1960er Jahre gab es noch weitere Kriegsfilme, die zu Veränderungen innerhalb des Genres führten.

²⁶ Besonders wichtig zu Beginn der neuen Ära des Kriegsfilms war *Čovek iz brastove šume* (1964) von Mića Popović, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann.

²⁷ Diese Nebenfigur eines namenlosen Mitkämpfers, den Miloš zufällig auf einem Friedhof entdeckt, demonstriert sehr gut die Zweifel eines Menschen innerhalb der Kriegswirren. Früher von seiner Truppe als Feigling bezeichnet, fasst er plötzlich Mut und opfert sich nicht des Kampfes wegen, sondern für seinen Mitmenschen. Noch ein unschuldiger Tod.

zweiten Teil im offenen Raum beobachtet oder agiert. Ein Bahnhof, offene Gleise, ein junger Wald, eine karge Steinalde und das endlose Sumpfland des Flusses Neretva, kombiniert mit Trommelrhythmen, die das Herzklopfen nachahmen, verleihen den wunderbar fotografierten Sequenzen eine poetische Note, wie sie das Kino bis dahin nicht kannte. Ein moderner Film, der lange Zeit als der beste jugoslawische Kriegsfilm galt (und zum Teil noch immer gilt).²⁸

Ein ganz anderes Schicksal war dagegen dem Film *Delije* (1968) von Mića Popović beschieden.²⁹ Der Autor setzte sich schon 1944 gegen ein veraltetes Verständnis von Kunst bzw. Malerei ein. Wegen seiner Behauptungen und eines stark individuellen Denkens musste er sein Studium an der „Akademie der bildenden Künste“ abbrechen. Er vertrat weiterhin die Meinung, dass Verbote eigentlich eine kontraproduktive Wirkung haben und die Autoren lediglich dazu provozieren, diese zu bekämpfen. Popović war sich aber auch des mangelnden Bewusstseins der Herrschenden der SFRJ für diese Zusammenhänge bewusst, da diese eigentlich in der Lage gewesen wären, eine deutlich stärkere und spürbarere Macht auszuüben.³⁰ Den Maler Popović

²⁸ Wenn man *Tri* mit anderen „verbotenen“ Kriegsfilmen vergleicht, fragt man sich, wie es möglich war, dass er verschont blieb und so für große Publizität im In- und Ausland (Oscarnominierung) sorgen konnte. Sollte dies wirklich daran liegen, dass Tito persönlich seiner Vorführung in Pula beiwohnte (d. h. ihn vorher auf den Brioni-Inseln – wie es üblich war – vorvisionierte) und ihn als „gutes psychologisches Drama“ bezeichnete? (vgl. Nikodijević 1995: 55)

²⁹ Dieser Film wurde, zusammen mit *Vrane (Krähen)* (1969) von Gordan Mihić und Ljubiša Kozomara, *Sveti pesak (Heiliger Sand)* (1968) von Miroslav Antić und *Raniradovi (Frühe Werke)* (1969) von Želimir Žilnik wegen seiner angeblichen „l’art pour l’art“-Haltung angegriffen. Die anderen Filme wurden aber am Pula-Filmfestival 1969 gezeigt und gewannen kleinere Preise, während *Delije* – wegen seiner „Inhumanität, Gefährlichkeit, Radikalität und faschistischen Montage“ nicht einmal den Weg zum Wettbewerb „geschafft“ hatte, aber von „Jugoslavija-Film“ im gleichen Jahr in Paris (!) gezeigt wurde. Noch schlimmer: Der Film konnte in der SFRJ erst fast zwanzig Jahre später, am bereits erwähnten Filmfestival in Vrnjačka Banja gezeigt werden. Dies war eine Kino-Premiere nicht nur fürs Publikum, sondern auch für den Regisseur selbst.

³⁰ Popović äußerte in seinen Filmen keine direkte Kritik an Josip Broz Tito. Obwohl gesetzlich nicht geregelt, gab es damals die ungeschriebene Regel, nach welcher jeder Angriff auf Titos Person und Werk verboten war. Es ist bekannt, dass man gerade verbotene Früchte besonders gern isst. Tito als Thema reizte viele Autoren, so auch Popović – er malte einige Bilder mit Tito-Motiven. Wegen eines großen Gemäldes, das Tito im privaten Zoo vor verblüfften Giraffen zeigt, wurde Popovićs Ausstellung verboten. Erst drei Jahre vor Titos Tod, 1977, wurde ein Gesetz zur Benutzung von Titos Bild und Namen eingeführt und später, zur Erhaltung des posthumen Tito-Kults,

erkennen wir auch in seinen Filmen, so z. B. in *Delije*, einem Werk, in dem sich der Autor stark an die abstrakte Malerei anlehnt. Es ist ein polemischer Film, in welchem sich die Destruktion vor allem gegen die Illusionen der Kriegs- und Nachkriegszeit richtet. Zwei Partisanen, die Brüder Isidor und Gvozden, kehren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Hause zurück. Umgeben von der abstrakt-leeren und steinernen Landschaft in ihrem niedergebrannten Dorf Kozine, vor ihrem zerstörten Geburtshaus stehend, haben sie nur ihre traumatischen Kriegserinnerungen und ihre Holzkisten mit Waffen (zur Symbolik und Mehrdeutigkeit der Holzkisten vgl. Krstić 2008: 287). Das einzige Lebewesen, welchem sie begegnen, ist ein in der Steinalde gebliebener, verrückter Deutscher, der seine ganze Einheit umgebracht hat. Auch unsere Helden (*delije*) werden zu Antihelden. Uninteressiert am neuen Leben und dem sozialistischen Aufbau, unfähig sich der neuen Situation anzupassen, drehen sie selber durch, und am Schluss tötet Isidor in einer Schießerei zuerst den Deutschen, danach bringen sich die Brüder gegenseitig um. Diese pessimistische Vision enthält auch Momente eines Egoshooter-Computerspiels.

Als Leitmotiv zieht sich durch den Film ein Partisanenlied, das die Brüder singen: „Nas dva brata oba ratujemo, ne plač, majko, ako poginemo“ (Wir zwei Brüder kämpfen beide, Mutter, vergieße keine Tränen, falls wir ums Leben kommen). Nach ihrer Rückkehr ist im Dorf keiner ihrer Familienangehörigen mehr zu finden. Offensichtlich sind sie alle im Krieg ums Leben gekommen. Der Grund ihres Todes – seien sie aufgrund ihrer Ideale oder als unschuldige Opfer ums Leben gekommen – scheint in diesem Moment unwichtig zu sein. Gerade das Thema der „Vernichtungsmanie“ (*pogibeljomanija*) scheint Popović in diesem Film besonders interessiert zu haben (vgl. Gligorić 1984: 84). Die Sinnlosigkeit des Krieges holt sie alle ein. Die Angst vor der neuen Realität sogar auch solche, die „Gvozden“ (der Eiserne) heißen. Gvozden ist der ältere und der stärkere Bruder. Schon sein Name soll auf den ersten Blick Kraft und Bodenständigkeit symbolisieren. Aber gerade in Gvozdens Unfähigkeit, sich zurechtzufinden, kommt die Symbolik dieser Tragödie (und/oder Komödie) zum Ausdruck. Sein Tod scheint sein Glück zu sein.³¹

im Jahre 1988 nochmals verschärft: Für Handlungen, die Titos Ansehen beschädigten, waren Strafen bis zu drei Jahren Haft vorgesehen.

³¹ Die Filmfigur des Gvozden (dargestellt von dem ausgezeichneten serbischen Schauspieler Danilo Bata Stojković) spielte ebenfalls eine große Rolle in Popovićs Malerei. Vom Schauspieler Stojković inspiriert, schuf Popović in seiner Szenen-Malerei einen

Dieses malerische Antikriegsdrama ist auch aufgrund seiner Machart besonders. In dem mehrheitlich schwarz-weißen Film werden Farbszenen eingeschoben, so z. B. in der Turnhallen-Sequenz, beim Auftritt der Kinder (sie heißen wie bedeutende serbische Maler: Lubarda oder Gvozdenović), die ihre Kriegszeichnungen präsentieren. Die Kinder sehen bzw. zeichnen den Krieg als Spiel der Erwachsenen: Ihre Krieger hinterlassen niedergebrannte Dörfer, verweinte Frauen und große Parolen, die man auswendig lernen muss. Oder sieben Zwerge, die endlich frei (!) Karussell fahren werden. Alles in Farbe. So auch am Beginn des Films, im Vorspann, der dem Regisseur als eine Art Einführung zu den Hauptprotagonisten dient. In Großaufnahmen „attackieren“ die (Anti)helden vor einem Metalrollo einer nach dem anderen das Publikum. Ihre Kurzbiografien, begleitet vom Geräusch einer Schreibmaschine, werden uns indirekt, aus dem Off, erläutert. Die gleichen Rollos werden auch später in den Film hinein geschnitten und suggerieren den inneren Monolog der Protagonisten: Isidor beschäftigt die Frage „Ko ubi Mahajla dam’ je znati?“ (Wer hat wohl Mahajlo getötet?) und Gvozden eine Aussage, die er einmal bei einem Kinderfußballspiel gehört und nie verstanden hat: „Tri korne penal“ (Drei Corner Penalty). Solche hinein geschnittenen Einstellungen sind die Antriebsenergie des Films – immer wenn die Rollos fallen, beginnt die „Action“ der *Helden*. Farbig sind auch die Einstellungen am Anfang und am Ende des Films, die nur formal einen „Erzählrahmen“ bilden. Sie zeigen, wie ein verängstigter Mann mittleren Alters durch ein Feld rennt. Der Unterschied zwischen den beiden Einstellungen besteht darin, dass am Schluss seine Angst, seine Panik größer ist als am Anfang. Es ist, als versuchte er aus einem falschen (nämlich *schwarz-weißen*) Film zu fliehen.³²

sog. „Gvozden-Zyklus“. Der neue Held ist ein Gastarbeiter, der kaum die Sprache seines Gastlandes spricht und das verdiente Geld für Prostituierte ausgibt. Zwar sucht er sich solche aus seinem eigenen Land aus, da er (wenngleich vergeblich) auf ein wenig Nähe und Verständnis hofft. Noch einmal eine äußerst tragikomische Figur.

³² An dieser Stelle möchte ich noch einen „problematischen“ Kriegsfilm erwähnen: *Uzrok smrti ne pominjati* (*Die Todesursache nicht erwähnen*) (1968) von Jovan Živanović, nach dem Drehbuch des serbischen Schriftstellers Branko V. Radičević. Auch dieser äußerst farbige Antikriegsfilm wurde als „schwarz“ bezeichnet. Wohl nicht wegen der Farbe des Stoffes (Textilien als eines der Leitmotive), die nicht nur ästhetisch, sondern vor allem symbolisch zu deuten ist. Während der Hof des Färbers und seiner Familie am Anfang mit grellfarbiger Wolle gefüllt ist, wird er im Verlauf der Zeit allmählich von schwarzem Stoff bedeckt. Der Färber kommt mit dem Färben nicht nach, da der Tod durch die Massenvernichtungen seitens der Faschisten schneller handelt. Wegen seines

Der Cutter des Films, Mihailo P. Ilić, verwendet in *Delije* eine Art Montage mit Einschüben. Dieses Verfahren, das in vielen Filmen der „Schwarzen Welle“ anzutreffen ist, nennt er „serbian cutting“ (vgl. Ilić 2008: 27). Geprägt ist diese Montageart einerseits von Einschiebseln zusätzlicher Symbole oder Zeichen, andererseits von Montagemitteln, welche die filmische Fiktion fortsetzen und ergänzen resp. eine funktionale Assoziation, Allegorie oder Metapher, die der Handlung immanent ist, aufrufen. Die Bedeutung einer Szene wird klar dank dem Schnitt, dem sog. „Montagereflex“ (montažni refleksi), auf der narrativen Ebene oder dank der Kontrastierung von Einstellungen.³³

Mit der unmittelbaren Nachkriegszeit beschäftigt sich auch Živojin Pavlović in seinem Film *Zaseda* (1969), nach Motiven aus Erzählungen von Antoni Isaković *Po treći put* (*Zum dritten Mal*) und seinen eigenen *Legenden*.

Obwohl in 16 Tagen gedreht, ist *Zaseda*, wie jeder andere Film dieses Meisters, ein bis ins kleinste Detail ausgearbeiteter Genuss fürs Auge. Pavlovićs Filme sind von einer Poetik der Brutalität und einer Ästhetik des Hässlichen geprägt. Er war für seinen „schwarzen Realismus“ bekannt und wollte seine Filme nicht fern vom realen Leben halten. Sein Ziel war es, die Wirklichkeit immer von neuem zu hinterfragen. Wie P. Volk an einer Stelle bemerkt: „Njegovu pažnju podjednako privlače bore i neravnine na ljudskom

Berufs von den Faschisten verschont, bleibt er praktisch als einziger Mann im Ort (seinen Sohn versteckt er auf dem Dachboden) und möchte den Bewohnern behilflich sein und sie mit schwarzem Trauertuch versorgen. Eine ungewöhnliche, an eindrucklichen Details reiche Filmstilisierung, die manchmal zu reiner Abstraktion wird. Der Färber ist ein ehrlicher oder, wenn man will, ein naiver Mensch, welcher allen sein Vertrauen schenkt. Auch seinem Trauzeugen – einem Schwarzmarkthändler – der seine Frau vergewaltigt und den Stoff von der Besatzungsmacht bekommt. Obwohl er nur helfen möchte und rein und unschuldig ist, wird er vom Volk gesteinigt, nachdem dieses seinen Sohn umgebracht hat. Schmerz und Hass rauben der Masse ihren Verstand.

³³ Ein Meister dieser Art von Montage ist eindeutig Dušan Makavejev. Hier sei als typisches Beispiel die Sexszene aus *Ljubavni slučaj* genannt. Nach mehreren Versuchen gelingt es dem Telegrammverträger, die Hauptprotagonistin an ihrem Arbeitsplatz zu verführen. Die Enge des Raumes, hier konkret eines Stuhles, ersetzt Makavejev durch Szenen, in welchen eine fast akrobatische Freiheit des Liebesspiels zum Ausdruck kommt. Vor einem schwarzen Hintergrund, zentral in der Bildkomposition, sind nackte, helle und vor allem freie Körper eines anderen Paares zu sehen. Makavejev benutzt Archivfilmmaterial vom Beginn des 20. Jahrhunderts, und mit ein paar „fremden“ Schnipseln ersetzt resp. assoziiert er den Sex des Postboten und der Telefonistin.

licu, patine na vlažnim zidovima, stvari koje trule i međuljudski odnosi.“³⁴ (Volk 1986: 210)

Am Filmfestival in Pula bekam Pavlović 1969 für *Zaseda* den besonderen Preis für „kühne Regie“ (nagrada za smjelu režiju).³⁵ Der Regisseur schildert die Geschichte eines jungen Dalmatiners, dessen Eltern von den italienischen Faschisten umgebracht worden sind, weshalb er nach Kriegsende bei Verwandten in Serbien unterschlüpft. In dem befreiten Ort geht er zur Schule, vor allem aber ist er als jugendlicher Aktivist tätig. Um sich vollkommen in den Dienst der Revolution zu stellen und höheren Zielen zu dienen, wird er zum OZNA-Mitglied (OZNA = Organ Zaštite Naroda (Armije) – Abteilung für Volksschutz). Zum Hauptgrund seiner Enttäuschung wird der Karrierismus einzelner Genossen, die buchstäblich über Leichen gehen (wie z. B. Jotić über Zekas), um sich in der neuen hierarchischen Ordnung besser positionieren zu können. Die Ernüchterung und der Liebeskummer bringen ihn zu dem Entschluss, seinen Posten zu verlassen und anderswo sein Glück zu versuchen. Am Ende des Films wird er irrtümlicherweise von der Militärpolizei umgebracht.

Das Kriegsende wird ohne propagandistischen Elan, sondern dramatisch als unvernünftige historische Periode, als brutale und absurde Zeit geschildert. Die Figur des Ive Vrana ist sehr feinfühlig, in ihr verkörpern sich „revolutionäre Reinheit“ und die Ideale des befreiten Volkes. Umso stärker wirkt die kühne Kritik Pavlovićs, wenn er den Fokus direkt auf das Verdorbene und Unreine richtet. Als ob er ständig ausrufen möchte: Auch in den eigenen Reihen gibt es Unkraut, das gejätet werden muss. Die Modernität dieses (Anti)Kriegsfilms liegt gerade in seiner Auseinandersetzung mit dieser Thematik. Und wie Petar Volk sagt: „Više nije bilo od presudne važnosti da li se sa jedne strane pojavljuju partizani a sa druge Nemci, četnici ili ustaše.“³⁶

³⁴ „In gleichem Maße ziehen die Falten und Unebenheiten im menschlichen Gesicht, die Patina der feuchten Wände, die Sachen, welche verfaulen, sowie die zwischenmenschlichen Beziehungen seine [ŽPs] Aufmerksamkeit auf sich.“

³⁵ Der Film wurde schon vor Pula und besonders nach dem Filmfestival heftig angegriffen, so z. B. von Milutin Čolić, dessen vehemente negative Kritik dazu beitrug, dass *Zaseda* nicht in der großen Arena, sondern in einem gewöhnlichen Kinosaal gezeigt wurde (vgl. Pavlović 1982).

³⁶ „Es war nicht mehr von entscheidender Bedeutung, ob sich auf der einen Seite die Partisanen und auf der anderen die Deutschen, die Tschetniks und die Ustaschas befinden.“

Eines der Hauptmotive des Films ist der Kampf gegen die in den umliegenden Bergen gebliebenen Tschetniks. Dem Tschetnikthema widmet sich auch der Film *Čovek iz*

(Volk 1996:128). Pavlovićs Ziel ist die Provokation des Zuschauers, die Frage nach der „wahren Wahrheit“: Jede Revolution frisst ihre Kinder – weshalb soll unsere anders sein? Besonders subjektiv und kritisch sind die Szenen, die das Thema „Personenkult“ andeuten: Wie ist es möglich, dass gewisse Partisanen höheren Ranges (die Figur des Jotić) die Taten der anderen Mitkämpfer als ihre eigenen preisen und sich vom Volk dafür bejubeln lassen? Die Revolution soll doch nicht lügen! Kurz: In *Zaseda* wird einerseits Ive von der Ideologie manipuliert, andererseits wird diese von solchen wie Jotić manipuliert.

In *Zaseda* gab es noch einige „unerwünschte“ Stellen: Es wird oft und brutal geflücht, getrunken und sich rumgetrieben – ein Partisanenbild, das man kaum kannte. Problematisch war auch das Filmende mit der Darstellung der Militärparade im befreiten Ort: Der Betrüger Jotić steht auf der Festtribüne, vor überdimensionierten Postern Titos und Stalins, und lächelt zufrieden der Masse zu. Am Ende des Films bleibt die Kamera auf Stalins Gesicht gerichtet.³⁷

Das Schicksal von *Zaseda* nach dem Filmfestival in Pula, genauer: im Herbst 1969, gehört zu dem, was Tirnanić die „Parallelgeschichte des jugoslawischen Films“ (paralelna istorija jugoslovenskog filma) nennt: „Film nije zabranjen, ali i jeste; može i obrnuto – film je zabranjen, ali i nije. I tako – dvadeset godina.“ (Tirnanić 2008: 92)³⁸. Die Vorwürfe, *Zaseda* sei ein

brastove šume von Mića Popović, der das Schicksal des einfachen Menschen Maksim schildert: Per Zufall bei den Tschetniks gelandet, wird er zum brutalen Mörder. Die Tschetniks sind auch die Hauptprotagonisten im „verbotenen“ Werk *Praznik* (Festtag) (1967) des Filmemachers und Malerei-Kritikers Đorđe Kadijević (vgl. Ognjanović 2008). Die Auseinandersetzungen zwischen den Partisanen und den Tschetniks, wenn auch im montenegrinischen Milieu, schildert auch der Film *Hajka* (Die Jagd) (1977) von Ž. Pavlović.

³⁷ In *Zaseda* wird das Motiv der Verbundenheit Titos und Stalins leitmotivisch eingesetzt. Inhaltlich überrascht das nicht, da nach Kriegsende der Pakt zwischen den beiden immer noch stark war. Nach 1948 begann aber die Befreiung vom Stalin-Kult und die Stärkung des autonomen Tito-Kultes, und man vermied, so gut wie möglich, Episoden der Vergangenheit in Erinnerung zu rufen.

³⁸ „Der Film ist nicht verboten, aber er ist es doch; es geht auch umgekehrt – der Film ist verboten, doch er ist es auch nicht. Und so weitere zwanzig Jahre.“

Der Film wurde ab und zu gezeigt, wie z. B. bei der Eröffnung des berühmten, damals jugoslawischen, mittlerweile serbischen Internationalen Filmfestivals „FEST“ in Belgrad 1971, und zwar im Programm „Konfrontacije“ (Konfrontationen), dessen künstlerischer Leiter D. Makavejev war. Wieder zu sehen war *Zaseda* erst fünfzehn

antikommunistischer Film, bezeichnet Pavlović als reine Lüge: „Ja mislim da je ZASEDA komunistički film. U onoj meri u kojoj o mitskoj dimenziji komunističkog pokreta tu može biti reči.“³⁹ (Pavlović 1982: 39) Pavlović betonte immer wieder, dass gerade *Zaseda* sein gelungenster, ja sein Lieblingsfilm sei.⁴⁰

Was in *Zaseda* nur angedeutet wurde, nämlich die Beschäftigung mit verbotenen Themen, kam bei den jüngeren Autoren deutlich stärker zum Ausdruck. So Etwa nur zwei Jahre später in einem Film von Lazar Stojanović. Von der Machart her gehört *Plastični Isus* (1971) zur Gruppe der sog. „Collagefilme“. Die Collage findet hier auf der Montageebene statt, auf welcher sich Fiktion und Dokument vermischen. Die farbigen Szenen des Spielfilms über die Abenteuer des kroatischen Regisseurs Tomislav Gotovac, der in Belgrad wohnt und dreht, wurden mit schwarz-weißen Szenen aus Dokumentaraufnahmen während des Zweiten Weltkriegs wie auch aus der Nachkriegszeit in Jugoslawien zusammengeschnitten.⁴¹

Die große Jugoslawische Volksarmee (JNA = Jugoslovenska Narodna Armija) fühlte sich von diesem kleinen Film angegriffen. Dabei ging es *nur* um Dokumentaraufnahmen von der Hochzeit von Višnja Postić und dem

Jahre später, im Retrospektiveprogramm von Ž. Pavlović an der Zagreber Volkshochschule „Moša Pijade“.

³⁹ „Ich denke, dass ZASEDA ein kommunistischer Film ist. Und zwar insofern, als hier von einer mythischen Dimension der kommunistischen Bewegung gesprochen werden kann.“

⁴⁰ Seinen nächsten Film *Rdeće klasje* (auf serb.: *Crveno klasje* (*Rote Halme*) (1970)) über die Kollektivisierung drehte Pavlović in Slowenien. In diesem ersten Farbfilm in seinem Schaffen zitiert Pavlović sich selbst und nimmt direkten Bezug auf seinen vorigen Film: Am Schluss schaut sich eine Bauerngruppe die letzten Einstellungen aus *Zaseda* an.

⁴¹ 1971 als Diplomarbeit gedreht, verschwand der Film 1972 in den Tresoren, um 1973 wegen des Militärgerichtsprozesses wieder ausgegraben zu werden. Der Film war nicht einmal ganz fertiggestellt, als Lazar Stojanović zum regulären Militärdienst einberufen wurde. Dort, in der JNA, wurde Stojanović wegen eines „politischen Vorfalls in trunkenem Zustand“ gegenüber dem Offizier Vuk Obradović angeklagt. *Plastični Isus* wurde im Gerichtsprozess als Beweismaterial gegen seinen Autor verwendet. Dieser Film sorgte für den größten Skandal an der Belgrader FDU (Fakultet dramskih umetnosti – Akademie für Theater und Film). Der Regisseur musste wegen seines Erstlings für drei Jahre ins Gefängnis, sein Mentor Aleksandar Petrović verlor seinen Professorenposten, und für Živojin Pavlović als Komentor wurde eine fingierte Stelle – Chef des Lehrmittelkabinetts (šef kabineta za učila) – geschaffen. Später wurde *Plastični Isus* als didaktisches Mittel bei der Polizistenausbildung benutzt, und erst zwanzig Jahre später (ohne die herausgeschnittenen Szenen) gezeigt.

Theaterregisseur Ljubiša Ristić – beides Kinder von JNA-Generälen. Unter den gefilmten Gästen befanden sich viele andere Offiziere und Staatsmänner hohen Ranges in Begleitung ihrer Frauen. Auf ihre Anregung wurde die ganze Szene herausgeschnitten – sie gilt bis heute als verschwunden. Stojanović erinnert sich:

[...] at the point when the marriage ceremony ends and people disperse and start kissing and celebrating, I cut to the World War Two footage of Chetniks, Serbian nationalists and throat-cutters, also dispersing, dancing, and celebrating. When I was later on trial, the public prosecutor claimed that all this suggested that the children who will be born out of this socialist marriage will grow to become Chetniks. (Levi 2007: 54)

Direkter als die JNA wurde in *Plastični Isus* (etwa ab der 40. Filmminute) der Präsident persönlich angegriffen. Anschließend an eine Szene mit zwei Homosexuellen und Tom Gotovac folgt eine Szene mit Dokumentaraufnahmen aus der berühmten Fernsehrede Titos, mit der es ihm 1968 gelungen war, die Nation zu beruhigen und den studentischen Protesten ein (positives) Ende zu setzen.⁴² Diese Studioaufnahmen waren nicht für die Öffentlichkeit gedacht, da sie ein ungewöhnliches Bild des Präsidenten vermitteln. Mit besorgter und verunsicherter Miene, stumm, blättert er in seiner Rede. Auf der Tonebene läuft eines der vielen Loblieder auf Tito: „tebe voli omladina cela“ (die ganze Jugend liebt dich). Der Mensch Tito versucht sich zusammenzureißen und, so gut wie möglich, die unangenehme Lage zu kaschieren. Die Musik geht weiter, aber es folgt die Einstellung eines Fernsehgeräts, auf welchem Ausschnitte aus der populären britischen Serie *The Forsyte Saga* zu sehen sind. Gewählt wurde ausgerechnet eine Dialogszene (hier wegen der Musik stumm, nur mit Untertiteln) mit folgenden kurzen Repliken: „To je tvoja poslednja reč? / Nije mu bilo lako da prizna svoj poraz. / Baš je to ironija! / Jer mi se možemo odbraniti. / Znate li na šta mislim? / Da. / Možemo da svedočimo da među nama čak ni reč „ljubav“ nije izgovorena.“⁴³ Unmittelbar danach folgt – am gleichen Fernsehgerät – die Ausstrahlung von Titos Rede. Die Zuschauer begegnen dem vertrauten Bild des souveränen Präsidenten. Ohne die kleinste Spur von gestellter Pose tritt er vor sein Volk.

⁴² Tirnanić berichtet, dass Stojanović im Fernseharchiv zufällig auf diese Aufnahmen gestoßen sei, als er einen TV-Dokumentarfilm über die studentischen Unruhen 1968 vorbereitete.

⁴³ „Das ist dein letztes Wort? / Es fiel ihm nicht leicht, sich zur Niederlage zu bekennen. / Welch eine Ironie! / Denn wir können uns verteidigen / Wissen Sie, was ich meine? / Ja. / Wir können versichern, dass zwischen uns nicht einmal das Wort Liebe gefallen ist.“

In der Folge sehen wir den nackten Tom, der durch die Stadt rennt und schreit: „Ja sam nevin“ (Ich bin unschuldig), nach ein paar Einstellungen mit lustigen „Wettbewerben“ folgt die Festnahme von Tomislav Gotovac. Immer wieder werden Einschübe mit Dokumentaraufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg dazwischen geschnitten (zur Gegenüberstellung von Kommunismus und Nazismus vgl. Levi 2007: 49f.).

In dieser Sequenz ist Titos Auftritt zwischen Szenen von nackten Männern montiert, er suggeriert also auch die Nacktheit des Präsidenten. Zugleich aber auch die Verletzlichkeit des Menschen Tito – eine Eigenschaft, die man an Helden gemeinhin nicht kennt. Andererseits wird er hier indirekt, aber doch mit Homosexualität in Verbindung gebracht: Als Ausdruck für „Homosexueller“ (homoseksualac) wird hier in der gängigen vulgären Variante *peder* gebraucht. Es wurde damals (und leider bis heute) als Fluchwort verwendet.⁴⁴ Auch diese Sequenz ist ein gutes Beispiel für das Montageverfahren in der Manier des „serbian cutting“.⁴⁵

Schon drei Jahre zuvor scheint Tito sich in der Rolle eines anderen Poseurs erkannt zu haben. Im Collagefilm *Nevinost bez zaštite* (1968) von Makavejev ähnelt der Athlet Dragoljub Aleksić äußerlich dem Präsidenten, zudem gibt es eine weitere Szene, in welcher Aleksić vor einem berühmten Bild (Tito in seiner weißen Marschallsuniform) posiert und zur Kamera spricht. Laut

⁴⁴ An einer Filmstelle zehn Minuten früher zählt Tom einer seiner Liebhaberinnen die Themen, die er sich zu filmen wünscht, auf – ein besonderer Leckerbissen darunter sollen die Aufnahmen von Homosexuellen sein. In der nächsten schwarz-weißen Szene küssen sich er und ein anderer Mann (musikalisch begleitet vom Lied *Alte Kameraden*). Es folgt eine farbige Aufnahme: Tom – mit der Kamera in der Hand – wird von einem Bauern nach der Marschall-Tito-Straße gefragt. Zwischen den beiden Protagonisten, im Hintergrund, mitten im Bild: das Hotel „Slavija“ in Belgrad, auf welchem ein Transparent mit den Worten „Živeo naš voljeni drug Tito“ (Es lebe unser geliebter Genosse Tito) hängt. Hier werden nochmals zwei extreme Gegenpole nebeneinandergestellt: das gesellschaftlich „Schädliche“ und das „Nützliche“.

Hier sei noch bemerkt, dass Stojanović bezüglich des Themas „Homosexualität“ nicht nur seiner Zeit, sondern auch den künftigen Generationen deutlich voraus war. Heute wird vom ersten Gay-Kuss in der TV-Serie *Vratiće se rode* (*Die Störche werden zurückkehren*) (2007) und von der ersten homosexuellen Liebesszene im Film *Na lepom plavom Dunavu* (*An der schönen blauen Donau*) (2008) gesprochen.

⁴⁵ Levi ordnet die Reihenfolge der Szenen ein wenig anders als im Film und reduziert sie auf zwei: Festnahme von Tom Gotovac / Titos Auftritt. Im Kontext der studentischen Unruhen interpretiert er sie folgendermaßen: „it now came to function as an assurance to the public that the conflict between Tom and the police is under control and that it is being resolved under the personal supervision of the Marshall himself.“

Makavejevs Aussagen aus dem Dokumentarfilm *Zabranjeni bez zabrane* scheint Tito die Privatvorführung des Films auf der Brioni-Insel mit den Worten „das schauen wir uns nicht an“ sofort abgebrochen zu haben.⁴⁶ Wie Levi richtig bemerkt:

In both films one encounters a parody of Tito-as-icon, as the foremost socialist authority. [...] In *Innocence Unprotected* it is Dragoljub Aleksić who, posing for Makavejev's camera assumes an authoritarian posture reminiscent of that assumed by Tito himself in the portrait hanging behind the acrobat. In *Plastic Jesus* it is literally Tito who is exposed – in one of the films' documentary segments – in the process of assuming his own, larger-than-life posture for the television camera [...] Showing the leader in the act of assuming his authoritative pose thus yields *disenchantment* with his iconic status – it exposes the unnaturalness of the image of power that otherwise would simply go unquestioned. (Levi 2007: 55f)

Dem Genossen Tito begegnen wir im gleichen Jahr nochmals und zwar gleich zu Beginn des Films *Mlad i zdrav kao ruža* (*Jung und gesund wie eine Rose*) (1971) von Jovan Jovanović. Dieser Streifen „[...] war eine Art Ohrfeige für alles, was man in jener Zeit für guten Geschmack hielt, und vielleicht war gerade das seine größte Qualität“⁴⁷ (Smiljanić 2008: 242). Der Film beginnt mit einer fünfminütigen Autofahrt durch die Straßen Belgrads, welche mit einer Gewaltszene in der städtischen Umgebung endet. Die subjektive Kamera des Fahrers zeigt die Stadtfassaden (teilweise große Tito-Bilder), während aus dem Off die Radioübertragung von „Dan mladosti“ (Tag der Jugend)⁴⁸ zu hören ist: zuerst die Stimme eines jungen Mädchens, danach Titos Stimme. Beide loben sie die sozialistische Jugend und ihr Land, setzen aber auch konkrete Ziele und stellen Aufgaben, die diese Jugend anzustreben und zu erreichen hat. Währenddessen erblicken wir auch unseren (Anti)Helden Stevan: in einem enggeschnittenen Hemd mit dem

⁴⁶ Laut den Aussagen von Želimir Žilnik soll Tito bei der Vorführung von *Rani radovi* ähnlich reagiert haben. Mit dem Ausruf „Šta hoće ti ludaci?“ (Was wollen diese Verrückten?) wurde die Projektion unterbrochen und Tito musste rasch zufrieden gestellt werden: der Operateur – den Ž. Ž. kannte – zog einen Western (vermutlich mit John Wayne) aus der Reserve. Mehr dazu im gleichnamigen Bonusfilm zur DVD *Zabranjeni bez zabrane*.

⁴⁷ „[...] je bio neka vrsta šamara u lice svemu što je u ono vreme smatrano dobrim ukusom, i to je bio možda i njegov najveći kvalitet.“

⁴⁸ Jeweils am 25. Mai wurde in Belgrad im JNA-Stadion der „Tag der Jugend“ bzw. Titos Geburtstag gefeiert. Diese Veranstaltung war der Höhepunkt des Tito-Personenkultes: Der/die beste/r Vertreter/in der Jugendorganisation (omladinka / omladinac) hatte die Ehre, Tito die Stafette zu überreichen.

Muster der britischen Flagge raucht und trinkt er am Steuer, gähnt (vor Langeweile?) und fährt immer weiter.

Dieser Film ist mehr eine Skizze, ein Haufen von Ideen, eine chaotische Montage als ein fertiges Filmprodukt.⁴⁹ Dieser Streifen wurde praktisch in seiner ganzen Länge (ca. 80') mit einer Handkamera gefilmt, und er wirkt auf den heutigen Zuschauer nicht frappanter als viele der selbstgedrehten jugendlichen Clips auf YouTube, wie Smiljanić richtig bemerkt. Trotz seiner Naivität und dem größeren Charme war dieses Experiment nicht ganz gegen politische Kritik gefeit. Es setzte sich für eine sozialistische Jugend ein, die ihre sozialen und sexuellen Freiheiten in vollen Zügen genießen soll; er zeigte die sozialistische Jugend im Milieu der Pornografie und der Rauschgiftsucht, kurz: im kriminellen Untergrund. Offiziell gab es *so etwas* nicht ...

Stevan erscheint wie eine moderne, farbige Fortsetzung vom Džimi Barka (beide wunderbar gespielt von Dragan Nikolić) in Pavlovićs *Kad budem mrtav i beo*: Wieder ein Nichtstuer und Gigolo, zudem Rebell und Sexsymbol. Hinter seiner Revolte verbergen sich aber keine konkreten Ziele. Er glaubt nicht an eine bessere Zukunft, er braucht sie nicht, er braucht überhaupt nichts. Er lebt im Hier und Jetzt und so, wie es ihm passt. Am Ende des Films, nach einem brutalen Showdown auf der Terrasse des Hotels „Jugoslavija“ (!) schreit er prophetisch in die Kamera: „Ja sam vaša budućnost.“ (Ich bin eure Zukunft).

Stevan und Tom sind beide Figuren von Treulosen; asoziale Typen, die keine Anpassung an die gesellschaftlichen Normen anstreben. Sie leben auf Kosten der anderen (meist Frauen), und sie leben den Moment aus, ohne sich um die Zukunft zu scheren. Obwohl sie sich von den anderen Figuren in vielerlei Hinsicht unterscheiden, gehören sie zusammen mit Jugoslava und ihren Freunden aus *Rani radovi* oder Milena und Jagoda aus *W. R.* einer geistigen Familie an. Dies, weil jede einzelne Person dieser jungen Generation versucht, auf eigene Faust verschiedene soziale, politische, ethische und sonstige traditionelle Tabus zu bekämpfen. Für sie scheint dieser Kampf der einzig mögliche Weg zu sein, hieße es doch sonst, sich zu ergeben. Durch die Beharrlichkeit, mit dem sie dem eigenen Weg folgen, bleiben sie am Schluss ihrem Schicksal überlassen und müssen sterben.

Vielleicht wurde diese Filmwelle *schwarz* genannt, weil in den meisten Filmen nicht selten gerade die Hauptfiguren sterben. Hier nur einige

⁴⁹ Hier sei nur das beste Beispiel genannt: Etwas nach der Mitte des Films stirbt Stevan in einer Jagdszene, taucht aber in der nächsten auf, ohne dass diesem Schnitt eine besondere Bedeutung zukommt.

Beispiele für den weit verbreiteten filmischen Tod der serbischen „Schwarzen Welle“: Gvozden und Isidor in *Delije* von M. P., Ive in *Zaseda*, Džimi Barka in *Kad budem mrtav i beo* und Al Kapone in *Povratak* von Ž. P., der unschuldige Mann und der namenlose Partisan in *Tri*, Mirta in *Skupljači perja* und Triša in *Biće skoro propast sveta* von A. P., Tom in *Plastični Isus* von L. S., Stevan in *Mlad i zdrav kao ruža* von J. Jo., Jugoslava in *Rani radovi* von Ž. Ž., Isabela in *Ljubavni slučaj ili službenica PTT* und Milena in *W. R. – Misterije organizma* von D. M. usw. usf. Viele dieser Beispiele zeigen ein sinnloses Ende, einen Tod aus dem Nichts. Die Protagonisten werden meist erschossen, während die Protagonistinnen auf merkwürdig brutale Art umgebracht werden. Zuerst lässt Makavejev seine Telefonistin Isabela in einem Brunnen ertrinken, später wird seine W(elt) R(evolutionärin) Milena mit einer Schlittschuhkufe geköpft. Als wäre das Erschießen der schönen jugoslawischen Miss in Žilnkis Film nicht genug: Jugoslava wird auch noch mit Benzin übergossen, und während alle anderen Akteure das Bild verlassen, bleibt ihre Leiche brennend liegen. Vielleicht war/ist gerade das Töten das typischste Merkmal des – somit doppeldeutigen – „serbischen Cut(ing)s“.

In den 1960er Jahren wurden in der SFRJ die Forderungen nach mehr Selbstbestimmung und (künstlerischer) Freiheit immer lauter, sie verbreiteten sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in Wissenschaft und Politik. Alle setzten sich für neue und freie Ausdrucksformen ein. Von den Filmemachern über die Schriftsteller bis zu den Philosophen: in allen Bereichen fand eine Auseinandersetzung mit Tabuthemen und -fragen statt. Ihre Werke lieferten einen Gegenentwurf zu den verordneten thematischen und ästhetischen Normen, sie boten eine Art subversiven Blick an. Wobei hier eher von einer konstitutiven Subversivität als von einer destruktiven Subversion die Rede sein kann. Wie Branko Vučićević im Dokumentarfilm *Zabranjeni bez zabrane* treffend sagt: „To su filmovi koji su zapravo ondašnji Savez komunista prozivali u smislu da su ga pozivali da se drži svog programa.“⁵⁰

⁵⁰ „Das sind Filme, die eigentlich an den damaligen Bund der Kommunisten [SKJ] appellierten, dass er sich an das eigene Programm halten solle.“ Ähnlich lautete auch eine der berühmtesten Parolen der studentischen Bewegung 1968. Studenten, die ihre Belgrader Universität zur „Roten Karl-Marx-Universität“ (Crveni univerzitet Karla Marksa) umbenannt hatten, kündigten ihr Programm mit dem Transparent an: „Unser Programm ist das Programm von SKJ. Wir verlangen, dass dem Programm konsequent nachgelebt wird.“ (Naš program je program SKJ. Zahtevamo dosledno sprovođenje.) Branko Vučićević bezeichnet sich selbst als „Nebenfigur“ in den Wirren der Schwarzen Welle. Bereits der Eintrag auf <<http://www.imdb.com/name/nm0904214/>> zeigt, wie stark er in die Drehbuch- oder Regiearbeiten einiger der „verbotlos Verbotenen“

Mit einem Wort: Diese Filme agitierten nicht gegen das Regime, sondern sie wandten sich gegen den Willen des Regimes und weckten dadurch dessen Unmut. Das Regime wiederum entwickelte „subtile“ Methoden, um die kritischen Künstler, Wissenschaftler und oppositionellen Politiker abzusetzen oder zumindest zum Schweigen zu bringen. Viele Filme wurden „verbotlos verboten“ und ihre Schöpfer in ihrer Arbeit stark eingeschränkt. Die Machthaber behaupteten sich in ihrem Irrtum als Gewinner und übernahmen wieder die Kontrolle über das Medium Film.

Wenn man sich heute die Mehrheit der „verbotenen“ Filme anschaut, kann man nicht verstehen (bzw. man braucht nicht zu verstehen), weshalb diese unterdrückt wurden. Oder man fragt sich, was aus diesen Filmen geworden wäre, hätten sie ein gewöhnliches Kinoleben erlebt. Auch wenn diese Filme mit kleinem Budget und großen Ambitionen damals gezeigt werden konnten, wurden wahrscheinlich die meisten vom Publikum nicht mit Begeisterung aufgenommen und hätten außerhalb der Städte keine hohe Zuschauerquote erzielt. Einige wären mit großer Wahrscheinlichkeit sehr schnell in Vergessenheit geraten. Zum großen Teil gewannen sie an Bedeutung gerade *weil* sie politisch „unerwünscht“ waren. Aufgrund der negativen Publizität, die sich der staatlichen Intervention verdankte, wurde also ein grundsätzliches Interesse geweckt, das später dann für ein *positives* Echo sorgte. So muss letztlich der sozialistische Staat, der aus nur ihm verständlichen Gründen alle diese Filme in ein und denselben Topf warf, als der eigentliche Urheber der sogenannten „Schwarzen Welle“ gelten. Denn die Art und Weise, mit der sich der Staat ihrer annahm, ist die einzige durchgehende Gemeinsamkeit der so etikettierten Filme, die ansonsten thematisch wie auch künstlerisch ausgesprochen disparat waren – und es im Rückblick noch immer sind.

Literaturverzeichnis

- Babac, Marko (2001): Kino-Klub „Beograd“ – (uspomene). Beograd.
 Čolić, Milutin (1970): „Crni film“ ili kriza „autorskog filma“. In: Filmska kultura 71. 3–25.
 Gligorijević, Milo (1984): Odgovor Miće Popovića. Beograd.
 Goulding, Daniel J. (2002): Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001, Revisited and Expanded Edition. Bloomington.

involviert war. Ganz zu schweigen von seinen filmkritischen und -theoretischen Arbeiten. An dieser Stelle sei ihm herzlich gedankt für das Gespräch, das ich im Februar 2009 mit ihm führen konnte.

- Goulding, Daniel J. (Hrsg.) (1994): *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Bloomington. 209–263.
- Ilić, Mihailo P. (2008): *Serbian cutting*. Beograd.
- Ivkov, Dragoljub (2006): *Sećanja na Živojina Pavlovića*. Novi Sad.
- Jončić, Petar (2002): *Filmski jezik Želimira Žilnika*. Beograd.
- Kosanović, Dejan (1996): *Srbija*. In: B. Grbić (Hrsg.): *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass*. Graz. 108–120.
- Krstić, Marko (2008): *Apsurd podela, pobede i slobode. 'Čovek iz hrastove šume' i 'Delije' Miće Popovića*. In: D. Ognjenović/I. Velisavljević (Hrsg.): *Novi kadrovi*. Beograd. 279–293.
- Levi, Pavle (2007): *Desintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford.
- Ljubojev, Petar (1995): *Evropski film i društveno nasilje: svet minulog kolektivism*. Beograd.
- Nikodijević, Milan (1995): *Zabranjeni bez zabrane. Zona sumraka jugoslovenskog filma*. Beograd.
- Ognjanović, Dejan (2008): *Četiri dimenzije 'Praznika' Đorđa Kadijevića*. In: D. Ognjenović/I. Velisavljević (Hrsg.): *Novi kadrovi*. Beograd. 295–333.
- Petrović, Aleksandar (1988): *Novi film II. (1965–1970) „Crni film“*. Beograd.
- Pljeskanović, Vojislav (1982): *Dva razgovora*. Beograd.
- Smiljanić, Uroš (2008): *Pank pre panka: 'Mlad i zdrav kao ruža' Jovana Jovanovića*. In: D. Ognjenović/I. Velisavljević (Hrsg.): *Novi kadrovi*. Beograd. 235–253.
- Stojanović, Miroljub (Hrsg.) (2003): *Želimir Žilnik. Iznad crvene prašine*. Beograd.
- Ćiranić, Bogdan (2008): *Crni talas*. Beograd.
- Volk, Petar (2008): *Imenar srpskog filma*. Beograd.
- Volk, Petar (1996): *Srpski film*. Beograd.
- Volk, Petar (1986): *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd.