

ISSN 2591-1201

LETNIK 7 • 2023 • ŠTEVILKA 1



Dileme



Razprave o vprašanjih sodobne slovenske zgodovine

Dileme

Razprave o vprašanjih sodobne slovenske zgodovine

Dilemmas

Review of Slovene Contemporary History

Izdajatelj in založnik

Študijski center za narodno spravo

Naslov uredništva

Tivolska 42, 1000 Ljubljana

Odgovorni urednik

dr. Tomaž Ivešić (Slovenija)

Glavni urednik

dr. Renato Podbersič (Slovenija)

Tehnični urednik

dr. Matic Batič (Slovenija)

Uredniški odbor

dr. Bojan Dimitrijević (Srbija), ddr. Igor Grdina (Slovenija), dr. Tamara Griesser Pečar (Avstrija), dr. Damjan Hančič (Slovenija), dr. Marica Karakaš Obradov (Hrvaška), dr. Tomaž Kladnik (Slovenija), dr. Jože Možina (Slovenija), dr. Oskar Mulej (Avstrija), dr. Jelka Piškurić (Slovenija), dr. Igor Salmič (Italija)

Spletni naslov

<https://www.scnr.si/dileme.html>

Članki so recenzirani. Za znanstveno vsebino prispevkov so odgovorni avtorji. Ponatis člankov je mogoč samo z dovoljenjem uredništva in navedbo vira.

The articles have been peer-reviewed. The authors are solely responsible for the content of their articles. No part of this publication may be reproduced without the publisher's prior consent and a full mention of the source.

Redakcija te številke je bila zaključena 30. 5. 2023.

Lektoriranje in prevod povzetkov

DigitPen, TransLAB

Oblikovanje in prelom

Inštitut Karantanija

Tisk

Itagraf, d. o. o.

Naklada

100 izvodov

Cena te številke

15 €

ISSN 2591-1201

D i l e m e

Razprave o vprašanjih sodobne slovenske zgodovine

D i l e m m a s

Review of Slovene Contemporary History



LETNIK 7 • 2023 • ŠTEVILKA 1

VSEBINA

Razprave

Mirjam Dujo Jurjevčič

»Brez dvoma bo civilno prebivalstvo pri tem hudičevu trpelo« (Edvard Kardelj): Italijanska ofenziva na območju Loške doline leta 1942

9

Igor Grdina

Stalinove in Kardeljeve skrbi zaradi slovenskih intelektualcev

49

Mateja Čoh Kladnik

Sodišče slovenske narodne časti v Novem mestu

79

Tamara Griesser Pečar

Preganjanje duhovščine v priključenem delu Primorske in coni B Svobodnega tržaškega ozemlja

123

Erika Jazbar

Politično delovanje Slovencev na Tržaškem, Goriškem in Videmskem po podpisu Pariške mirovne pogodbe leta 1947

165

Davor Stipić

„Jugoslavija je kuća koja se ruši“: Prikazivanje sukoba sa Informbiroom u jugoslovenskoj kinematografiji osamdesetih godina-istorijska analiza

191

Poročila s konferenc

Špela Chomicki, Petra Grabrovec
*Parlamentarizem na Slovenskem v zgodovinski
perspektivi: ob tridesetem jubileju prve konstitutivne
seje Državnega zbora in Državnega sveta
Republike Slovenije: znanstveni posvet,
Ljubljana, 28. in 29. 11. 2022*

225

Recenzije

Renato Podbersič ml.
*Zoran M. Jovanović, Nadbiskupija beogradska u misiji
spasavanja Jevreja i Jevrejki od Holokausta – Prilog za
biografiju Josipa Ujčića i kao natpastira,
Beogradska nadbiskupija, 2022*

233

Ivo Jevnikar
*Teofil Simčič, Bili so žalostni časi, a mi smo bili polni
upanja. Izbor spisov ob 25-letnici smrti,
Goriška Mohorjeva družba, 2022*

236

Petra Grabrovec
*Špela Chomicki, Atletika – kraljica športa na Ptuju:
zgodovinski razvoj med letoma 1908 in 2022,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2022*

241

R a z p r a v e

DOI: 10.55692/D.18564.23.6

Prejeto: 3. 5. 2023

1.01 izvorni znanstveni članek

Davor Stipić¹

*„Jugoslavija je kuća koja se
ruši”: Prikazivanje sukoba sa
Informbiroom u jugoslovenskoj
kinematografiji osamdesetih godina-
istorijska analiza*

Izvleček

Osemdeseta leta so v Jugoslaviji predstavljala obdobje gospodarske in politične krize, a tudi čas postopne liberalizacije družbe in začetka njenega gibanja v smeri večstrankarstva in razpada. Z rahljanjem zadržkov cenzure v kulturi, za katero je stala vladajoča komunistična stranka, Zveza komunistov Jugoslavije (ZKJ), se je odprl prostor, da samostojni umetniki s svojimi deli odpirajo nekatere travmatične in problematične teme jugoslovanske preteklosti, kot sta Goli otok in spopad z Informbirojem. Način obravnavanja teh tem v osemdesetih letih v jugoslovanskih filmih kaže na to, da je vpliv ZKJ na kulturno in družbeno življenje slabel,

¹ Dr. Davor Stipić, naučni saradnik, Institut za noviju istoriju Srbije, Trg Nikole Pašića 11, RS – 11000 Beograd, davorstipic89@gmail.com.

pa tudi da je partija še vedno poskušala promovirati svojo verzijo preteklosti s propagandnimi filmi, kot je Visoka napetost. Zato ta članek predstavlja prispevek k preučevanju in razumevanju družbenih in političnih razmer v zadnjem desetletju socialistične Jugoslavije, gledanih skozi prizmo kulturne zgodovine.

KLJUČNE BESEDE: *Informbiro, Jugoslavija, film, Tito, socializem, hladna vojna*

Abstract

In Yugoslavia, the 1980s were a period of economic and political crisis, but also a time of a gradual liberalisation of the society and the start of its movement towards a multiparty system and breakup. By easing impediments of censorship in culture, which was the domain of the ruling communist party, the League of Communists of Yugoslavia (ZKJ), a space opened up for artists to raise some traumatic and problematic topics from the Yugoslav past, such as Goli Otok and the clash with the Cominform. The manner in which these topics were addressed in 1980s Yugoslav films suggests that the influence of ZKJ over cultural and social life was waning, but also that the Party still tried to promote its version of the past with propaganda films such as Visoki napon (High Voltage). Accordingly, this article represents a contribution to studying and understanding the social and political situation in the final decade of socialist Yugoslavia, as viewed through the lens of cultural history.

KEYWORDS: *Cominform, Yugoslavia, film, Tito, socialism, Cold War*

*Uvod: Sukob sa Informbiroom i jugoslovenska
kinematografija 1948–1980*

Kada je u junu 1948. godine doneta rezolucija Informbiroa i kada je u narednom periodu Jugoslavija počela da se udaljava od Sovjetskog Saveza, kao svog glavnog ideološkog uzora, bio je to nagoveštaj početka novog pozicioniranja Jugoslavije u hladnoratovskom svetu i začetak autentične verzije jugoslovenskog socijalizma koji se zasnivao na nasleđu antifašističke borbe, spoljnopolitičkom nesvrstavanju i samoupravljanju u sferi privrede. U godinama koje su dolazile bilo je neophodno, u političkom smislu, u svesti građana izgraditi ideološki poželjnu sliku o događajima iz 1948. i njihovim posledicama, odnosno dojučerašnje saveznike predstaviti kao neprijatelje. Potencijalno neželjena tumačenja koja je umetnička obrada teme sukoba sa Informbiroom mogla da donese predstavljala su razlog zbog koga je, za jugoslovensku vlast, ova tematika bila prećutno zabranjena i zbog koga je, u domaćoj kinematografiji, ona bila zastupljena ili u propagandnim filmovima iza kojih je stajala država, ili u filmovima nezavisnih autora, koji su nastajali u onim periodima jugoslovenskog socijalizma kada je nastupala politička liberalizacija i kada je cenzura u umetnosti slabila poput kasnih šezdesetih i osamdesetih godina 20. veka. Primetno je da su jugoslovenski filmovi koji su se bavili raskidom sa Informbiroom, nastajali u tri perioda: prvom od 1951. do 1952. godine, drugom od 1967. do 1970. i trećem, od Titove smrti do raspada države.

U toku prvog perioda stvarani su isključivo kratkometražni propagandni kako igrani, tako i crtani filmovi usmereni protiv Staljina i Sovjetskog Saveza, kao što su *Govori Moskva* (1950), *Veliki miting* (1951) i *Tajna dvorca IB* (1951), koji su snimani po

narudžbini i pod kontrolom KPJ.² Drugi talas filmova o 1948. godini u domaćoj kinematografiji se javlja sredinom šezdesetih godina, koji talasu društvene liberalizacije u ovom periodu, u centar svoje umetničke reprezentacije jugoslovenske prošlosti, ali i sadašnjosti postavljaju zabranjene teme, uključujući i Informbiro i marginalne društvene grupe kao što su politički zatvorenici i bivši golotočani. Filmski stvaraoci poput Živojina Pavlovića (*Buđenje pacova*), Krste Papića (*Lisice*), Miroslava Antića (*Sveti pesak*) i Puriše Đorđevića (*Podne*) pokušavali su da istoriju sukoba sa Staljinom, prikažu kroz sudbinu običnog čoveka i da, odbacujući manir propagandističkog i dogmatskog pristupa prošlosti, preispitaju tragiku i političke stranputice u borbi protiv Informbiroa.³ Trend jačanja partijskog pritiska i kontrole umetničkog stvaralaštva, do koga je došlo kao posledice studentskih demonstracije iz 1968. godine, doprineli su tome da ova tema ostane izvan sfere interesovanja jugoslovenskih filmskih stvaralaca duže od jedne decenije, sve do prve polovine osamdesetih godina kada se javlja poslednji talas tematizacije sukoba sa Informbiroom u domaćoj kinematografiji, o čemu i govori ovaj članak.

*Kraj sedamdesetih i osamdesete godine u Jugoslaviji:
Kriza realnosti i realnost krize*

Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina dvadesetog veka jugoslovensku državu i društvo zahvatila je duboka ekonomska i politička kriza koja se ogledala u sve

- 2 Davor Stipić, »Antisovjetska filmska propaganda u Jugoslaviji 1948–1952,« *Tokovi istorije*, št. 1 (2018): 101–125.
- 3 Bogdan Tirnanić, *Crni talas* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2011); Aleksandra Petrović, *Novi film II (1965–1970): „Crni film“* (Beograd: Naučna knjiga, 1988).

većem državnom spoljnom i unutrašnjem dugu (koji je do 1983. godine narastao na 20 501 000 dolara)⁴ kao i sve prisutnijem širenju nacionalizma u gotovo svim pokrajinama i republikama federacije. Funkcionisanje birokratskog aparata ali i mnogih grana industrije koje su konstantno poslovale sa gubitkom svodilo se na uzimanje stranih kredita i neprestano zaduživanje naročito u periodu od 1975. do 1983. kada se dugovanje države više nego utrostručilo.⁵

Paralelno sa sve gorom ekonomskom situacijom nacionalizam koji je postajao sve vidljiviji još od kraja šezdesetih godina dobio je svoj najradikalniji izraz na Kosovu tokom demonstracija 1981. i u zahtevima Albanskih političara za konstituisanje Kosova kao sedme federalne jedinice. Titova smrt maja 1980. godine pogodovala je opštem trendu decentralizacije i latentnog rastakanja države, koji će konačno kulminirati deset godina kasnije njenim raspadom. Loša ekonomska situacija, kao i sve veća popularnost televizije i stranih filmova uticala je i na sveukupno stanje u filmskoj industriji i pojavu krize u filmskom stvaralaštvu koja se osetila još početkom 1970-ih godina. Kao posledica pojave i razvoja televizije i porasta konkuretnosti stranih filmova, opada i broj bioskopskih posetilaca u Jugoslaviji što je i čitavu jugoslovensku kinematografiju u njenom ekonomskom aspektu dovelo u nezavidan položaj. Ovo smanjenje interesovanja za filmske projekcije postalo je naročito vidljivo sedamdesetih godina pa je u odnosu na 130 124 000 prodatih bioskopskih karata 1960. godine ovaj broj 1971. godine spao na 80 874 000,⁶ a ovakav trend će dovesti i do drastičnog smanjenja domaće filmske proizvodnje pogotovo u

4 Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918-1988. Tom III* (Beograd: Nolit, 1988), 445.

5 Ibid.

6 Daniel J. Goulding, *Liberated cinema: Yugoslav experience* (Bloomington: Indiana University Press, 2003), 67.

periodu od 1973 do 1977. godine.⁷ Osim toga čak ni početkom sedamdesetih godina odnos između filma i televizije nije bio ugovorno regulisan što je njihovu međusobnu saradnju skoro potpuno onemogućavalo.⁸

Iako se ekonomska kriza nastavila osećati i početkom osamdesetih godina, ovaj period označio je preporod domaće kinematografije u odnosu na situaciju iz prethodne decenije. Promenu je uglavnom, donela smena generacija filmskih autora jer su posle 1973. godine i razračunavanja sa Crnim talasom mnogi režiseri ili prestali da snimaju, poput Aleksandra Saše Petrovića koji je bio primoran da napusti zemlju, ili je njihov umetnički angažman postao daleko manje intenzivan kao što je to slučaj sa Živojinom Pavlovićem i Dušanom Makavejevim. Međutim, uskoro se pojavila jedna nova generacija režisera školovanih uglavnom na filmskoj akademiji u Pragu poput Emira Kusturice, Rajka Grlića, Gorana Paskaljevića, Lordana Zafranovića i Gorana Markovića koji su u jugoslovensku kinematografiju uneli jedan nov i posve autentičan jezik autorskog filma. Opšta društvena kriza, iz koje se, kako će vreme pokazati, neće pronaći adekvatan izlaz, poslužila je kao inspiracija za mnoge umetnike nove generacije da se aktuelne društvenim problemima prenesu na filmsko platno. U ovom periodu prvi put posle nestanka Crnog talasa javljaju se filmovi koji se kritički odnose prema društvenoj realnosti kao što su *Maratonci trče počasni krug* (1982) Slobodana Šijana, *Život je lep* (1985) Bore Draškovića *Jagode u grlu* (1985) Srđana Karanovića, *Balkanski špijun* (1984) rediteljskog dvojca Dušana Kovačevića i Božidara Nikolića, koji se bavio ne sam staljinizmom već i aktuelnom ekonomskom krizom, a osim predstavnika češke

7 Ibid., 149

8 Arhiv Jugoslavije (AJ), AJ 507 Savez komunista Jugoslavije, 49, A-CK-SKJ, VIII, II/4-a-(68-79), *Teze za diskusiju o problemima filmskog stvaralaštva i proizvodnje*, Beograd, novembar, 1971, 2.

škole na scenu se vraćaju i reditelji starije generacije poput Živojina Pavlovića (*Zadah tela* (1983), *Na putu za Katangu* (1987)) i Veljka Bulajića (*Visoki napon* (1981), *Veliki transport* (1983) i *Obećana zemlja* (1986))

Osamdesete su bile period ponovnog otvaranja nekih zabranjenih tema u jugoslovenskoj kulturi, uključujući tu i sukob sa Informbiroom. Dve godine nakon smrti Josipa Broza Tita, Antonije Isaković je objavio roman *Tren 2*, a u Sloveniji je još 1980. godine izvedena drama *Karamazovi* Dušana Jovanovića, koja se kao i Isakovićev roman bavila raskidom sa Staljinom i njegovim posledicama.⁹ U ovom periodu snimljeno je nekoliko filmova koji su govorili o događajima iz 1948. godine i svaki je bio nosilac drugačijeg viđenja prošlosti. Najznačajniji među njima bili su: *Visoki napon* (1981) režisera Veljka Bulajića, već pomenuti *Balkanski špijun* (1984), potom Kusturičin *Otac na službenom putu* (1985), *Srećna nova '49* (1986) Stoleta Popova, *Večernja zvona* (1986) Lordana Zafranovića i *Moj tata socijalistički kulak* (1987) slovenačkog režisera Matjaža Klopčiča. Godine 1988. Krsto Papić je režirao film *Život sa stricem*, koji je takođe obrađivao period početka pedesetih godina kada je sukob sa Staljinom još bio aktuelan. Međutim bez obzira na ovu hronološku pozicioniranost radnje, film se nije bavio Informbiroom, već lošom ekonomskom politikom socijalističkih vlasti pa zbog toga ne predstavlja predmet interesovanja ovog rad. Takođe u pedesete godine smeštena je i radnja filma Jovana Aćina *Bal na vodi* (1986), koji predstavlja oštru osudu ne samo staljinizma nego i komunizma u globalu.

Upravo u periodu kasnih osamdesetih godina priča o raskidu sa Informbiroom postaje zanimljiv materijal i za televiziju. Jedan od prvih televizijskih filmova u Jugoslaviji koji se bavio temom Informbiroa bio je *Otac i sin* iz 1986. godine, režisera Zorana

9 Goulding, *Liberated cinema*, 165.

Tanaskovića po motivima zbirke pripovedaka Radoslava Bratića *Slika bez oca*, rađen u produkciji televizije Beograd. Radnja drame se odigrava 1951. godine u zabačenom selu u Hercegovini opisujući odnose između oca Mojsija (Stole Arandelović) i njegovog sina (Ljubivoje Tadić) u opštoj atmosferi kolektivizacije, izgradnje socijalizma na selu i sukoba sa Sovjetima.

Međutim, možda najobimniji i najstudiozniji televizijski poduhvat o 1948. bila je mini-serija od tri epizode *Četrdeset osma- Zavera i izdaja*, reditelja Save Mrmaka, koju je povodom četrdesetogodišnjice sudbonosnih događaja snimila 1988. godine, takođe, televizija Beograd. Bio je ovo ujedno i prvi filmski pokušaj u socijalističkoj Jugoslaviji da se ovoj temi pristupi na potpuno dokumentaristički način, konsultujući istorijske izvore prilikom izrade scenarija sa željom da se što vernije rekonstruišu događaji iz prošlosti. Sa raspadom Jugoslavije i zanimanje za temu Informbiroa svedeno je uglavnom na nivo dnevne politike i zahteve za rehabilitaciju bivših golootočana, dok u kinematografiji ova tema gotovo potpuno iščezava kao i njena politička aktuelnost.

Sukob istine i dogme

(Ovaj) Film je upravo to: sukob istine i dogme.

I savremenom gledaocu treba da pokaže da bez te 1948. godine ovakva Jugoslavija danas ne bi postojala.¹⁰

Veljko Bulajić o filmu *Visoki napon*

Prvi filmski autor koji je, posle nestanka Crnog talasa, pokazao interesovanje za temu sukoba sa Informbiroom bio je Veljko Bulajić. Čini se da njegovo zanimanje za staljinizam nije bilo

¹⁰ V. Mijović, D. Gajer, »Sukob istine i dogme,« *Politika ekspres*, 2 XI 1980, 12.

novijeg datuma, jer kako je sam izjavio Bulajić je još početkom sedamdesetih godina planirao da zajedno sa Orsonom Velsom snimi film *Odlazak Staljina* o poslednjim Staljinovim danima, ali je Moskva uspjela da stopira ovaj projekat.¹¹ Godine 1981. Bulajić je u produkciji *Kroacia filma* iz Zagreba režirao *Visoki napon*, koji je na početku osamdesetih godina nagovestio da tema Informbiroa postaje ponovo aktualna u domaćoj kinematografiji. Govorilo se u to vreme da je na scenariju pored Bulajića, Mirka Bošnjaka i Iva Salečića, sarađivao i poznati češki pisac Milan Kundera, koji je odbio da bude potpisan na špici.¹² Radnja filma događa se u zagrebačkoj fabrici *Rade Končar*, gde radnici oslanjajući se na sopstveno znanje i iskustvo i bratsku pomoć iz Sovjetskog saveza i Čehoslovačke pokušavaju da izgrade električni generator. Međutim, sredinom 1948. godine dolazi do sukoba sa Staljinom i pošto su sovjetski stručnjaci povučeni, jugoslovenski proleter i su primorani da generator izgrade sami, vodeći istovremeno borbu protiv staljinističkih sabotera. Paralelno sa izgradnjom generatora film prati i sudbinu dvoje mladih – omladinke Sonje Kačar (Božidarka Frajt) i njenog momka bivšeg borca i ubedenog staljiniste Stjepana (Milan Štrljić).

Čitav film, dakle, predstavlja splet različitih nivoa naracije, koji svaki pojedinačno prati teme posleratne industrijalizacije, borbe protiv Staljina, i ljubavi dvoje mladih uhvaćenih u vrtlog aktualnih političkih dešavanja. *Visoki napon* je deseti po redu film Veljka Bulajića, koji je, zbog tumačenja narodnooslobodilačke borbe u filmovima poput *Kozare* (1962) i *Neretve* (1962) dobio u velikoj meri zasluženu reputaciju umetnika odanog

11 »Tajni projekat Veljka Bulajića 'S Orsonom sam pripremao film o Staljinu, Moskva nas je sprečila'«, *Jutarnji list*, 30. 4. 2014, pristupljeno 3. V 2023, URL: <http://www.jutarnji.hr/veljko-bulajic---s-orsonom-sam-pripremao-film-o-staljinu--moskva-nas-je-sprijecila-/1187511/>.

12 »Visoki napon«, *Studio*, 22. 7. 1988.

režimu. Zbog toga je bilo sasvim za očekivati da će Bulajić i u svojim tumačenjima događaja iz 1948. godine verno slediti partijske kriterijume u načinu prikazivanja prošlosti. Još dok je sniman, film je reklamiran kao prvo domaće ostvarenje koje se bavi sukobom sa Informbiroom,¹³ što jasno pokazuje da je postojala tendencija da tematizaciju događaja iz 1948. u domaćoj kinematografiji otvori zapravo neki od režisera po meri režima, zanemarujući, pri tom, sve filmove Crnog talasa koji su se bavili ovom temom, na jedan, za vlast dosta provokativan način.

Bulajić je u svom filmu posvetio dosta pažnje društvenoj atmosferi perioda raskida sa Staljinom pa su, u skladu sa tim, oduševljenje zbog posleratne obnove i izgradnje prisutni već od najavne špice u kojoj proleter i vozeći se vozom, pevaju pesme, mašu jugoslovenskim i sovjetskim zastavama, da bi se njihov doček na zagrebačkoj železničkoj stanici pretvorio u paradu sa Staljinovim i Titovim slikama.¹⁴ Nekoliko je elemenata koji se javljaju periodično kroz čitav film, a čija je funkcija ne samo da što vernije dočaraju duh epohe, već i da u propagandne svrhe promovišu partijski ikonografiju. Na prvom mestu tu su dokumentarni snimci, na primer prvomajske parade, koji se najčešće javljaju kao izdvojene i zasebne celine između scena u filmu. Zatim veoma je primetna, prilično indikativna i veoma česta, pojava različitih revolucionarnih pesama (*Internacionala, Po šumama i gorama, Lika dala devet generala*) kako bi se predstavio udarnički polet radnika i proletera. I na kraju tu su ništa manje važne parole, koje nisu samo ispisane na transparentima poput „Živio generator”, „Takmičenje to je naš sistem rada” ili „Što je više kleveta i laži Tito nam je miliji i draži”, a na početku filma čak i „Živio

13 Ibid.

14 *Visoki napon*, (1981), r: Veljko Bulajić.

veliki Staljin”, već se one često javljaju i u scenariju, najčešće jer ih izgovaraju najvatrenije pristalice partije i novog poretka („Ako je potrebno drugovi radićemo i danju i noću. Generator izgraditi moramo” „Za mnoge je i četrdeset prva bila čista utopija, ali mi smo pobedili” „Mi gradimo generator, generator gradi nas”).¹⁵ Veoma česte su i, što dokumentarne, što režirane, masovne scene narodnih okupljanja i različitih manifestacija koje su po pravilu takođe praćene pesmom.

Slika godina sukoba sa Informbiroom koja je data u filmu u velikoj meri je tipizirana crno-bela vizija predstavljena gotovo arhetipskom podelom na dobre i loše, koja neizostavno nosi i šematsko slikanje likova u filmu. Mladi skojevci i radnici u fabrici prikazani su na potpuno uobičajen način koji ne odstupa od partijske ideje o idealu mladog, vrednog, moralno ispravnog proletera spremnog da žrtvuje sopstvene interese (na primer školovanje), kako bi doprineo opštem boljitku. Zapravo u antistaljinističkoj borbi ne izdvaja se ni jedna ličnost posebno već se akcenat stavlja na kolektivni lik radnika fabrike *Rade Končar* koji predstavljaju simbol svega onoga što je bio glavni propagandni moto u antiibeovskim filmovima još početkom pedesetih godina:¹⁶ posleratna izgradnja, samoupravljanje i industrijalizacija, čime ovaj film zapravo predstavlja nastavak onog kursa u tumačenju događaja iz 1948. godine, koji je započeo *Tajnom dvorca IB* i *Velikim mitingom*, a privremeno bio prekinut filmovima *Crnog talasa*.

Sa druge strane sa identičnom šematskom podlogom predstavljene su i pristalice rezolucije kao fanatični borci odani Staljinu i svetskoj revoluciji koji su zaslepljeni dogmom spremni da uzmu oružje u ruke i krenu u borbu protiv sopstvene zemlje. Njegov dogmatizam postaje očigledan na kraju filma, kada

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Stipić, »Antisovjetska filmska propaganda,« 114.

u pokušaju bekstva preko rumunske granice, Stjepan ubija jednog jugoslovenskog graničara. Autor se nesumnjivo trudio da filmu da notu autentičnosti, ne samo ubacujući originalne dokumentarne snimke već i bazirajući scenario na stvarnim događajima pošto su u početnoj fazi rada na filmu scenaristi intervjuisali radnike koji su zaista radili u fabrici Končar u periodu od 1946 do 1951. godine kada je za potrebe te fabrike u jeku ekonomske blokade građen generator u hidrocentrali *Mariborski otok*.¹⁷ Ovi razgovori su zabeleženi na preko 6000 stranica teksta na osnovu kojih je i napravljen scenario.¹⁸

Međutim, po kompleksnosti koju nosi izdvaja se, kao naročito zanimljiv sporedni lik inženjera Jurčeca. On je predstavnik nekadašnje građanske klase koji izražava duboke sumnje u to da se u datim tehničkim okolnostima može napraviti generator samo zahvaljujući požrtvovanosti proletera. Njegove sumnje, čini se nisu podstaknute njegovim poreklom već njegovim stručnošću i radnim iskustvom, ali, ujedno one su i povod da partiji sumnjaju u njega kao reakcionarni element spreman da zaustavi sociojalističku izgradnju. O tome najbolje govore reči mladog skojevca Vlada (Ivo Gregurević): „Ne smijemo zaboraviti, drugovi, da jedan dio tehničke inteligencije u nas, dio ostataka građanske klase, sa skepsom gleda na ovaj naš poduhvat. Oni ne mogu da shvate da je naših pet socijalističkih godina kao njihovih pedeset i pet”.¹⁹ Na taj način se ponavlja večni lajtmotiv komunističke propagande o reakciji i klasnom neprijatelju koji je spreman da sabotira revoluciju, industrijalizaciju i izgradnju novog poretka tako da osim borbe protiv staljinizma, ovaj film, u propagandnom smislu, potencira i raskid sa ostacima prethodnog sistema.

17 V. Mijović, D. Gajer, »Sukob istine i dogme,« *Politika ekspres*, 2 XI 1980, 12.

18 Ibid.

19 *Visoki napon*, (1981), r: Veljko Bulajić.

Visoki napon je premijeno prikazan 12. marta 1981. godine u Zagrebu. Kritika je film ocenila kao „redak ali izuzetno uspešan poduhvat režije i montaže,”²⁰ opisujući ga i kao delo koje je „izdašno ali vrlo vispreno, upravo krativno i u tom pogledu čak inovirajući.”²¹ U anketi koju su sprovele *Novosti* o filmu su se povoljno izrazili i gledaoci,²² međutim slika filma kao prvog političkog i jedinog jugoslovenskog filma o 1948. godini, sa naročitim potenciranjem inovativnosti zbog korišćenja dokumentarnih snimaka, ostala je isforsirana i nerealna. Bilo je među kritičarima i onih koji su u nerazumevanju filma otišli prilično daleko poput Milana Mitića koji je u svom tekstu u *Novostima* tvrdio da ovaj film „bez parola ... analizira vreme ... kroz optiku svojih junaka... nepodeljenih na crne i bele.”²³ Izvesno je da je, kao što je već pokazano, do ovakvih zaključaka bilo nemoguće doći bilo kakvom objektivnom analizom s obzirom da film obiluje ustaljenim političkim parolama.

Bez obzira na pohvale kritičara u državnim novinama, film nije ostavio dublji traga u jugoslovenskoj kinematografiji, pa je tako teško naći istoriju Jugoslovenskog ili hrvatskog filma koja ovom filmu pridaje više pažnje, dok je i na Filmskom festivalu u Puli 1981. godine *Visoki napon* ostao u senci drugih kvalitetnijih filmova pošto je te godine Veliku zlatnu arenu dobio *Pad Italije* Lordana Zafranovića, a festival je nesumnjivo obeležio Kusturičin *Sjecaš li se Doli Bel*, koji za razliku od Bulajićevog filma i danas imaju status klasika domaće filmske umetnosti.

20 D. Gaje »O teškim vremenima,« *Politika ekspres*, 28. III 1981.

21 M. Čolić, »Jedno istorijsko 'ne'«, *Politika*, 28. III 1981.

22 M.K., M.M., »Snažan i pošten film,« *Novosti*, 28 III 1981.

23 M. Mitić, »Visoki napon,« *Novosti*, 13. III 1981.

„Nema kina bez mraka”

*Prava umjetnost i pravi filmovi, ako film uopšte jeste umjetnost, a ponekad se desi da jeste, prava pitanja i prave moralne dileme se uistinu dešavaju kada društvo zapadne u krizu.*²⁴

Emir Kusturica

Ideja o filmu *Otac na službenom putu* započela je prvo kao nedovršeni roman Abdulaha Sidrana *Otac je kuća se ruši*, koji je potom prerastao u pozorišnu dramu da bi, na kraju, u pomalo izmenjenom obliku postao scenario prema kome je i snimljen film. Ključna ideja od samog početka koja se održala kroz čitav razvojni put do konačne verzije filma, bila je da priča bude ispričana iz perspektive dečaka čiji otac strada 1948. godine više kao žrtva ljubavne intrige nego stvarne političke krivice, što je već samo po sebi ukazivalo na, za tadašnju vlast suštinski problematičan motiv o nepostojanju prave krivice za mnoge stradale 1948. godine. Smisao korišćenja naracije iz ugla deteta je verovatno ležao u gotovo poslovičnoj dečijoj neiskvarenosti koja daje mogućnosti da se tok događaja izlaže nepristrasno i naizgled naivno gledajući samo pojavni oblik događaja bez ulaženja u njihov dublji politički kontekst.

Bazično iskustvo na osnovu koga su napisana prvo pripovetka, a potom i scenario bila je istinita i lična storija Sidranovog oca. U odnosu na pozorišnu dramu unete su izvesne izmene,²⁵ a u takvoj konačnoj filmskoj verziji, iako su likovi bili izmišljeni, u u njoj je ostalo dosta elemenata iz Sidranove porodične tragedije, ali i po nešto od Kusturićinih sećanja na detinjstvo provedeno u Sarajevu i na očeve prijatelje golotočane koji

²⁴ »Nema kina bez mraka,« *NIN*, 27. I 1985, 59.

²⁵ Andulah Sidran, *Dječija bolest: Otac na službenom putu, Pozorišni komad u dva dijela sa epilogom i dvostrukim završetkom* (Beograd: JP Zavod za udžbenike, 2011), 4, 75–76.

su redovno posećivali njihovu kuću,²⁶ uključujući i režisera Hajrudina Šibu Krvavca.²⁷ Glavni junak filma je Mehmed (Miki Manojlović), partijski funkcioner i dosledni marksista koji zbog jedne benigne i podrugljive ali krajnje neoprezne opaske o antistaljinističkoj karikaturi Zuka Džumhura,²⁸ biva otkucan kao ibeovac i potom uhapšen, a posebno tragičan kontekst porodičnoj drami daje činjenica da Mehmeda hapsi njegov šurak Zijo (Mustafa Nadarević), brat Mešine žene Senke (Mirjana Karanović). Kako bi svoje sinove Malika (Moreno de Bartoli) i Mirzu (Davor Dujmović) poštedeo traume, Meša im govori da ide na „službeni put.”²⁹

Početak osamdesetih godina, kada je scenario nastao, tema sukoba sa Informbiroom bila je još uvek jedna od tabu tema jugoslovenskog kinematografije, dok je partija podsticala stvaranje filmova koji su se bavili jugoslovenskim otporom i borbom za pravo na samostalan put u socijalizam kao što je to bio slučaj sa *Visokim naponom*. Još pre nego što je film snimljen u februaru 1983. godine u prostorijama *Sutjeska filma* održana su dva sastanka Umetničkog veća koje je razmatralo scenario i tek napisanu knjigu snimanja. Iz sačuvanih zapisnika sa sednica, koje je kasnije objavio Emir Kusturica, može se utvrditi kakav je bio stav partijskog rukovodstva i šta je filmu zamereno. Na sastancima su učestvovali članovi veća

26 Emir Kusturica, *Smrt je neprovjerena glasina* (Beograd: Novosti, 2010), 100–108.

27 Hajrudin Krvavac (1926–1992) jugoslovenski reditelj i scenarista, proslavio se uglavnom snimajući partizanske filmove. Najznačajniji filmovi: *Diverzanti* (1967), *Most* (1969), *Valter brani Sarajevo* (1972), *Partizanska eskadrila* (1979).

28 Karikatura originalno objavljena u dnevnom listu *Politika*, prikazivala je Karla Marksa u radnom kabinetu dok na zidu iznad njegove glave visi Staljinov portret.

29 *Otac na službenom putu* (1985, r. Emir Kusturica).

Čedo Kisić,³⁰ Neđo Parežanin,³¹ Nikola Nikić, Neđo Šipovac³² i Hajrudin Krvavac koji prema Kusturičinom sećanju, iako porodični prijatelj, kao bivši ibeovac nije mogao da pomogne da film napokon bude snimljen.³³

Pre svega tu je bio niz zamerki vezanih za one aspekte filma koji su bili problematični u tom smislu što su na ovaj ili onaj način mogli da vređaju socijalistički moral i da budu uvredljivi za određeni deo stanovništva. Režiseru i scenaristi je zamereno, na primer, što se u filmu često javljaju psovke, dok je Neđo Parežanin tražio da se izmene imena mesta Zvornik i Banja Koviljača „jer se tamo lječe nerotkinje i tu se mogu javiti različite ružne asocijacije,”³⁴ s obzirom da je Banja Koviljača u filmu bila predstavljena kao pribežište za kockanje i razvrat. Međutim Zvornik kao mesto gde se odigrava radnja drugog dela filma, kada Meša sa porodicom ode u „progonstvo”, nije slučajno izabrana, jer se porodica scenariste Abdulaha Sidrana, po čijim je pasijama scenario i pisan, zaista i preselila iz Sarajeva u Zvornik nakon što se, sa Golog otoka, vratio Sidranov otac, koji se, takođe, kao i glavni junak filma, zvao Mehmed.³⁵ Tako je, verovatno da bi se održala autentičnost priče, ova zamerka ipak ostala neuvažena i Zvornik i Banja Koviljača kao mesta

30 Čedo Kisić (1924–2013) kulturni radnik, urednik kulturne rubrike Oslobođenja i dopisnik iz Pariza, kulturni ataše Jugoslavije u Francuskoj i Poljskoj.

31 Neđo Parežanin, rođen u Bileći 1923. godine, književnik, direktor *Bosna filma*. Najvažnija dela: *Olujna jesen*, *Osuđeni*, *Strankinja*, *Žeđ*.

32 Nedeljko Neđo Šipovac (1938–2010), srpski romansijer, pesnik, esejista, član ANU Republike Srpske. Najvažnija dela: *Urne* (1970), *Biskupov dnevnik* (1989), *Smrt u Vatikanu* (1995), *Hristos u Hercegovini* (2000), *Nevesinje slavno* (2003), *Tajne i strahovi Ive Andrića* (2007).

33 Kusturica, *Smrt je neprovjerena glasina*, 203.

34 Ibid., 207, 209.

35 Abdulah Sidran, *Otkup sirove kože* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), 204.

u kojima se odigrava radnja filma, su preživeli i u konačnoj verziji.

Međutim, daleko zanimljivije i za ovu temu značajnije, bile su one zamerke koje su se ticali izvesnih političkih referenci u filmu, odnosno u njegovom načinu slikanja likova, partije i u opšte atmosfere u vremenu raskida sa Informbiroom. Pre svega postavilo se pitanje kako se u filmu slikaju „naši” a kako „njihovi” odnosno morala se povući jasna karakterna razlika između ibeovaca i pravovernih titoista. Tu su se kao glavni problem javila dva lika: Ankica, Mešina i potom Zijina ljubavnica koja je oklevetala Mešu zbog čega je i uhapšen i Mehmedov šurak Zijo koga u zapisniku sa sednice nazivaju Faruk, jer se tako prvobitno zvao u scenariju, ali je kasnije u filmu ime izmenjeno.

O načinu na koji je Ankica prikazana Nedo Parežanin je rekao: „Najveći problem je lik Ankice. Ona nije motivisana dovoljno ni ljubavlju da bude toliko pokvarena. Moralna ili ne, a više nije nego jeste, ona ispade borac protiv Informbioa. Nemoral na našoj strani.”³⁶ Slične stvari, odnosno nemoral i negativnost u kontekstu opšte radnje zamerene su i liku Faruka odnosno Zije: „Ne bežim od toga da se Faruk pojavi kao alkoholičar, ali njega je skrhalo rakija. On je previše mračan tip, najtamnije stvorenje u filmu, a pripada frontu borbe protiv Informbioa, pa se stiče utisak da su se svi najgori ljudi u zemlji borili protiv Informbioa – takvi su i Faruk i Ankica.”³⁷ Dakle insistiralo se da skojevci, udbaši, mladi komunist i uopšte svi koji su se, ne samo borili protiv Staljina, već uopšte učestvovali u posleratnoj izgradnji socijalizma budu moralno ispravni ljudi, prototipi uzornog i poštenog čoveka kao što je to prikazao Veljko Bulajić u *Visokom naponu*.

36 Kusturica, *Smrt je neprovjerena glasina*, 207.

37 Ibid., 208.

Takođe, cenzorima je zasmetalo i to što detaljnije nije razrađena slika UDBE kao organizacije, pošto u filmu Faruk (Zijo) predstavlja neku vrstu „privatnog udbovca” jer „sam odlučuje o svemu, o odvođenju, o zatvaranju”, pa shodno tome ne bi valjalo „praviti budalu od udbovca, jer ma kako da je bilo tada, udbovci i Goli otok su odigrali veliku ulogu u borbi protiv staljinizma.”³⁸ Odavde se vidi da je među članovima partije, a samim tim i među filmskim cenzorima, postojao jasno iznijansiran stav, da bez obzira na neke loše stvari koje se vezuju za 1948. godinu, nipošto ne treba dovoditi u pitanje ispravnost postupaka države i preispitivati značaj Golog otoka, jer je partijska dogma već isuviše jasno definisala željeni odnos prema tom periodu.

Možda najzanimljivije zapažanje cenzora iz *Sutjeska filma*, odnosilo na pojavu ruskog emigranta doktora Ljahova i njegove porodice. O tome se, između ostalog, kaže: „Meni smetaju dr Ljahov i Maša jer su Rusi. Simbolika je velika: plač, suze, raskid sa Rusijom. Doktor je belogardista, a mi smo dosta njih 1948. protjerali u Rusiju. Ljubav između Maše i Malika se ne ostvaruje, propada i plač zbog toga se može shvatiti kao plač zbog raskida sa Rusijom, a mi ne plaćemo zbog toga.”³⁹ Kao potencijalno rešenje za ovu situaciju Neđo Parežanin predlaže opciju da se Rusi zamene nekim našim ljudima. Sličnu zamerku je imao i Hajrudin Krvavac, koji je takođe predložio da bi Ljahova „trebalo odmah zamjeniti sa Jugoslovenom sa istim karakternim osobinama.”⁴⁰

Kao što se vidi u slučaju Ljahova nije bio sporan karakter, već njegovo poreklo i sva politička simbolika koju ono nosi. Zapravo, Ljahov je bio dvostruko problematičan: jer je Rus

38 Ibid., 207.

39 Ibid., 207.

40 Ibid., 212.

i jer je belogardejac, što je u vizuri domaćih komunista bilo pod znakom pitanja bez obzira na 1948. godinu. Generalno, tema bele emigracije je u domaćoj kinematografiji bila uvek cenzurisana i pre ovoga pa je recimo Puriša Đorđević imao želju da snimi film o svom profesoru latinskog Đorđu Kolbasku koga su Nemci streljali 1941. godine u Kragujevcu, ali mu to nikada nije dozvoljeno jer je bio u pitanju emigrant.⁴¹ Takođe, scenariju je generalno zamereno i što je preterano usredsređen na ličnu sudbinu junaka zbog čega zanemaruje opšti politički kontekst u kome se „ne vidi i ne oseća duh naše borbe protiv Informbiroa.”⁴² Zapravo ni Kusturicu, prema sopstvenom priznanju, kao ni autore Crnog talasa dve decenije pre njega, nije privlačilo preispitivanje političke istorije već isključivo sudbina običnog čoveka: „Mene ne zanima Goli otok kao faktografija, važno mi je da ispitam ovim filmom, kako se taj događaj odrazio na psihi dečaka Malika.”⁴³ I upravo zbog toga u krajnjoj verziji filma autori nisu uvažili ni želju cenzorne komisije da se više oseti duh epohe već su ostali pri prvobitnoj zamisli da se o sukobu sa Informbiroom „ne govori činjenicama nego osećanjima.”⁴⁴

Međutim, put do filma bio je težak i trnovit, jer među političkom elitom Bosne i Hercegovine očigledno nije postojala želja da se ovaj projekat dovede do kraja pošto je posle Brozove smrti postojao veliki broj onih koji su i dalje temu Informbiroa smatrali za provokativnu i nepoželjnu u kinematografiji. Čitav problem oko snimanja filma rešen je slično kako su to rešavali i autori Crnog talasa – pronalazeći pukotine u nejedinstvenom

41 Goran Miloradović, »Lirski osvrt sa ironičnom distancom: intervju sa filmskim rediteljem Mladomirom Purišom Đorđevićem«, *Godišnjak za društvenu istoriju XX*, sveska I (2014), 112.

42 Kusturica, *Smrt je neproverjena glasina*, 204.

43 Ibid., 217.

44 ABJK, »Kroz svest dečaka,« *Politika ekspres*, 22. V 1985.

i po republikama rascepanom sistemu cenzure. Kada su 1962. godine Marko Babac i Živojin Pavlović režirali film *Kapi vode, ratnici* Republička komisija za pregled filmova Bosne i Hercegovine je film zabranila, da bi se posle toga autori obratili Saveznoj komisiji u Beogradu koja je film odobrila.⁴⁵ Na sličan način je, koristeći svoja umetnička poznanstva i Emir Kusturica uspeo da pitanje svog filma prebaci na višu instancu, onu u Beogradu i u tome je ključnu ulogu odigrao, tada već bivši predsednik predsedništva SFRJ Cvijetin Mijatović⁴⁶ muž glumice Mire Stupice, koja je prema Kusturičinom kazivanju najzaslužnija što je film uopšte ugledao svetlost dana, jer je autore filma uspela da poveže sa svojim suprugom i tako omogući da se prevaziđu nerazumevanja sa republičkim vlastima u Sarajevu.

Uspeh koji je postignut na međunarodnom planu, a pre svega osvajanje Zlatne palme na festivalu u Kanu, u izvesnoj meri je predstavljao barijeru koja je film delimično zaštitila od domaće cenzure. *Otac* je nagrađen i Zlatnom arenom u Puli, ali uprkos svemu tome bilo je i onih koji su nastojali da film diskredituju napadajući ga preko medija. Ljubljanski list *Mladina* je doneo članak predsednika Filozofskog društva Slovenije Darka Štrajna, u kome je on napao odluku žirija Kanskog festivala da nagradi Kusturičin film sa objašnjenjem da iza nagrade zapravo stoje političke i ideološke namere kao i želja da se nagradi vulgarno prikazivanje „egzotičnog balkanizma.”⁴⁷

45 Milan Nikodijević, *Zabranjeni bez zabrane* (Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995), 135.

46 Cvijetin Mijatović (1913-1993), narodni heroj, član CK SKJ, ZAVNOBiH, bećnik AVNOJ-a od drugog zasedanja, posle rata glavni i odgovorni urednik lista *Komunist* ambasador u SSSR-u, član, a u periodu od 1980. do 1981. godine i predsednik predsedništva SFRJ.

47 M. Durić, »Kritika ili omraza,« *Politika*, 13. VI 1985.

Staljinizam u nama i oko nas

Za razliku od *Visokog napona* koji je potpuno bio u funkciji učvršćivanja partijske dogme o raskidu sa Sovjetima, svi ostali filmovi snimljeni tokom osamdesetih godina na ovu temu, kritički preispitujući istoriju težili su razbijanju partijske mitomanije. Komad *Balkanski špijun* Dušana Kovačevića je prvo stekao slavu na pozorišnim daskama kada je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu premijerno prikazan 12. aprila 1983⁴⁸ da bi svoju filmsku premijeru doživeo sledeće 1984. godine. *Balkanski špijun* je priča o Iliji Čvoroviću čoveku u ranim šezdesetim ili kasnim pedesetim godinama, čiji se miran život u beogradskom predgrađu menja iz korena kada dobije poziv iz policije za informativni razgovor kod inspektora koji se interesuje za Čvorovićevog novog podstanara, povratnika iz Francuske Petra Jakovljevića. Ovaj rutinski razgovor kod Ilije Čvorovića budi sumnju da je njegov podstanar špijun i agent stranih kapitalističkih sila zbog čega on počinje da ga prati, stavlja prislušne uređaje u Jakovljevićevu sobu i fotografiše njegovo kretanje. Vremenom manija praćenja prerasta u paranoju i ludilo pa u potpuno benignim i svakodnevnim situacijama Ilija počinje da oseća pretnju i vidi dokaze da ga neko progoni i čak pokušava da likvidira. On koji je počeo potpuno da veruje u svoj iskonstruisani svet i u to uspeo da uvuče i svoje bližnje, odbacuje svaku mogućnost da su ovi događaji samo puka koincidencija jer je ubeđen da ništa nije slučajno ni na ličnom ni na globalnom planu i da iza svega stoji opšta svetska zavera, pa zbog toga i postavlja pitanje: „A da li ti je poznato ko je posle 600 godina doveo na presto u

48 M. R., »Balkanski špijun na dve scene,« *Politika* 5. XI 1984.

Vatikanu papu stranca. Em stranac, em Poljak. Slučajno je li? A je li slučajno što je Valensa dobio Nobelovu nagradu za mir?”⁴⁹

Međutim njegova paranoja ne dolazi ni iz čega već je ona posledica trauma iz prošlosti. Čvorović je bio u ratu gde je i ranjavan, ali je posle sukoba sa Informbiroom zbog svoje ljubavi prema Staljinu uhapšen zajedno sa bratom blizancem Đurom. Ilija je posle ovog iskustva postao „građanin pokorni”, koji se trudi da ničim ne upada u oči ispunjen permanentnom bojazni da zbog svake izgovorene ili prećutane reči može biti kažnjen čime zapravo predstavlja najbolji primer učinkovitosti Golog otoka i tamošnjeg procesa prevaspitanja. On je dobro naučio svoju lekciju i sada je spreman da bez pogovora prihvati svaku odluku države („Mi smo stabilizaciju prihvatili, to nam je svetinja”⁵⁰). Pokajanje i potpuna promena nakon robije kod Čvorovića postaje osnovni izvor motivacije.

Tema Informbiroa hronološki u samom filmu nije direktno prisutna, ali su njene posledice koje se ogledaju u Ilijinim i Đurovim postupcima i ponovo probuđenom staljinizmu u čoveku i te kako vidljive. Najočiglednija je paranoja koja proističe iz duboko ukorenjenog straha zbog čega je Čvorović potpuno svestan pravila kojih u represivnom sistemu mora da se pridržava („Celog života sam ti govorio šta treba, a šta ne treba da se radi”⁵¹). U jednoj duhovitoj rečenici on zapravo daje sliku onoga što u njemu izaziva najveći strah: „Ne bi rekao čovek da je inspektor, uljudan, lepo odeven. A u moje vreme si mogao da ih prepoznaš sa pet kilometara. To im je bila taktika, da ih se svi plaše. Čim ga vidiš znaš ko je. A ovi opet idu u drugu krajnost: čim ga vidiš ne znaš ko je. Tako izgleda da ih ima više.”⁵²

49 *Balkanski špijun* (1984), r: Dušan Kovačević.

50 Ibid.

51 Ibid.

52 Ibid.

Film se ne bavi samo staljinizmom i njegovim poslasticama, već u velikoj meri govori o i akutnim problemima jugoslovenskog društva osamdesetih godina. Kovačevićev film kao i drama je istovremeno kritika malograđanskog mentaliteta, staljinizma i prakse antistaljinističke borbe iz 1948. godine, ali i savremene ekonomske i opšte društvene situacije. Kroz ceo film se provlači tema zemlje koja je u krizi i kojoj se sve teže živi. Konstantna su poskupljenja, nestašice u prodavnicama (nema običnih sijalica), primetna je nezaposlenost, recimo Čvorovićeva ćerka, zubarka, posao traži tri godine što sve zajedno ukazuje na realnost u državi i nagoveštava raspad jednog sistema.

Dušana Kovačević se trudio da temu obradi na autentičan tragično-komičan način, međutim domaće filmsko stvaralaštvo osamdesetih godina pokazalo je da je sa popuštanjem stega partijske cenzure ovoj temi moglo da se pristupi i na drugačiji način. U filmu *Srećna nova '49*, režiser Stole Popov dao je krajnje ozbiljan i dramatičan ton koji opisuje prvih šest meseci posle objavljivanja rezolucije Informbiroa. Film prati sudbinu dvojice braće Kovačevski: Branislava (Meto Jovanovski) i Koste (Svetozar Cvetković). Branislav se posle objavljivanja rezolucije vraća iz Moskve gde je studirao ekonomiju, dok se Kosta, crnoberzijanac i bonvivan, u Jugoslaviji bavi različitim nelegalnim radnjama. Kostino objašnjenje zbog čega se bavi kriminalom predstavlja otvorenu kritiku socijalističkog društva, tipičnu za domaće filmove osamdesetih: „Vidim kako su ljudi iskoristili rat da se obogate. Revolucionari su se preselili u vile i žive kao oni protiv kojih su se borili.”⁵³ Sa Branislavom dolazi i njegova devojka Vera koja će ubrzo postati jedan od razloga pogoršanjna već labavih odnosa među braćom. Kada Branislavov prijatelj iz Moskve, uvereni staljinista i rusofil izvrši samoubistvo istraga baca senku sumnje i na samog Branislava

53 *Srećna nova '49* (1986), r: Stole Popov.

i on iako potpuno nevin, biva uhapšen zbog činjenice da se družio sa staljinistom. On provodi pet meseci u zatvoru, da bi se po izlasku suočio sa bolnom istinom: njegov brat je imao aferu sa Verom koja mu usput priznaje i da su je Rusi još u Moskvi regrutovali kao špijuna što sve zajedno vodi do tragičnog završetka. *Srećna nova '49* je, prikazujući ekonomsku oskudicu kao posledicu privredne blokade i veoma surov način razračunavanja sa pristalicama rezolucije u značajnoj meri kritičniji prema jugoslovenskoj stvarnosti sa kraja četrdesetih godina nego što je to bio slučaj sa *Ocem na službenom putu*.⁵⁴ Film je dobio odlične kritike i u zemlji i u inostranstvu, a o popuštanju cenzurske represije najbolje govori podatak da je ovo ostvarenje postalo treći film o sukobu sa Informbiroom, posle *Oca na službenom putu* i *Balkanskog špijuna*, koji je u toku osamdesetih godina nagrađen Zlatnom arenom u Puli. Značajno je i to što *Visoki napon* koji je od svih ovih filmova bio najbliže zvaničnoj partijskoj liniji ovu nagradu nije dobio.

Iste godine kad i *Srećna nova '49*, snimljen je i film *Večernja zvona* Lordana Zafranovića po romanu *Vrata od utrobe*, Mirka Kovača. Film prati sudbinu komunista Tomislava K. u periodu od dvadeset godina od 1928 do 1948 u periodu velikih istorijskih promena Drugog svetskog rata i Sukoba sa Staljinom dotičući se pitanja komunizma, antifašističke borbe i posleratnog uspostavljanja novog poretka i naravno slično kao i *Srećna nova '49* o obesmišljavanju i proneveri ideala revolucije. Film je u Puli osvojio nagradu za režiju i Rade Šerbedžija za glavnu mušku ulogu.⁵⁵ Međutim u kojoj meri su se delovi državne birokratije još uvek opirali

54 Goulding, *Liberated cinema*, 173.

55 *Večernja zvona*, pristupljeno 3. V 2023, URL: <http://www.rts.rs/page/tv/ci/story/17/%Do%Ao%Do%A2%Do%A1+1/1399274/%Do%92%Do%B5%D1%87%Do%B5%D1%8o%D1%9A%Do%Bo+%Do%B7%Do%B2%Do%BE%Do%BD%Do%Bo.html>.

kritički nastrojenim filmovima pokazuje i slučaj filma *Moj tata socijalistički kulak* (1987), slovenačkog režisera Matjaža Klopčiča. Značaj ovog filma leži u činjenici da je ovo zapravo prvi domaći film o Informbirou koji pripada žanru komedije, ako ne računamo tu *Balkanskog špijuna* koji, uprkos naizgled komičnom tonu, nije tipična komedija, što pokazuje da je krajem osamdesetih cenzorna kontrola toliko popustila da je bilo moguće i šaliti se na račun Informbiroa. Nije ni malo slučajno što je ovaj film nastao u SR Sloveniji koja je bila poznata kao najliberalniji deo bivše Jugoslavije pa je zbog toga predstavljala i u prošlosti прибежиште za filmske umetnike poput Živojina Pavlovića koji je tamo snimio *Crveno klasje* (1970). Radnja filma Matjaža Klopčiča, rađenog po istoimenoj drami Tone Partljiča, je smeštena u jedno slovenačko selo u blizini Maribora u periodu od 1945. do 1948. godine i prati sudbinu Jože Maleka koga su u toku rata zarobili Nemci da bi on potom prebegao u Rusiju u pridružio se Crvenoj armiji. Posle povratka kući dočekuje ga agrarna reforma koja mu kao siromašnom seljaku donosi nekoliko hektara zemlje, posle čega on ne shvatajući svoju ideološku zabludu počinje da se ponaša kao „socijalistički kulak” Naročiti problemi nastaju posle raskida sa Informbiroom kada se postavlja pitanje njegove prošlosti u Crvenoj armiji.

Film se dakle u duhovitom tonu ticao ne samo sukoba iz 1948. nego i nacionalizacije, kolektivizacije i agrarne reforme, i predstavljao kako to piše na početku originalne drame „Želosnu komediju o agraru”⁵⁶ Međutim kada je film konkurisao za festival u Krlovim Varima, sudeći prema nepotpuno razjašnjenim zakulisnim radnjama umešala se

56 Tone Partljič, *Moj tata socijalistički kulak*, pristupljeno 3. V 2023, URL: <http://sr.scribd.com/doc/111704286/Tone-Partljic-Moj-Tata-Socijalisticki-Kulak>.

državna birokratija. U to vreme uobičajen postupak je bio da kopiju filma koji konkuriše na neki od festivala na istoku ide preko Jugoslavija filma. Kako je preneo Zagrebački *Vijesnik* predstavnici Jugoslavija filma, kopiju filma, dostavili su festivalu, slučajno ili namerno, sa punih mesec dana zakašnjenja, umesto 14. aprila, oni su je poslali 15. maja zbog čega film nije uvršten u takmičarsku konkurenciju⁵⁷ zbog čega je ovaj slovenački film postao jedna od poslednjih žrtava partijske nezvanične i vaninstitucionalne cenzure u oblasti filma, koja je u periodu socijalizma

Goli otok i sukob sa Informbiroom predstavljali su, uz revoluciju i Narodnooslobodilačku borbu, kamen temeljac na kome je Komunistička partija zasnivala svoje tumačenje prošlosti i svoje pravo na vlast, zbog čega se partija dosledno suprotstavlja svakom pokušaju tumačenje ovih istorijskih događaja van sopstvenog dogmatizovanog narativa. Opadanje moći komunističke partije, popuštanje cenzure i politička liberalizacija jugoslovenskog društva osamdesetih godina 20. veka, predstavljali su kontekstualni okvir u kome se pojavila šansa za razvoj umetničkog stvaralaštva spremnog da preispita traumatične epizode novije prošlosti ali i da otvoreno kritički govori o partiji, revoluciji i jugoslovenskoj sadašnjici, što, sa izuzetkom jugoslovenskog *Crnog talasa*, do tada nije bio čest slučaj. U ovakvoj društvenoj i političkoj realnosti osamdesetih godina pojavljuju se filmski autori koji svojim delima preispituju partijske narative forsirajući otvorenu kritiku društva. Ipak, država je i dalje nastojala da propagira svoje viđenje istorije, za šta je najbolji primer film *Visoki napon* iza koga je stajao, partiji uvek blizak reditelj,

57 B. Somen, »Rok ili nešto drugo,« *Vijesnik*, 30. VI 1988.

Veljko Bulajić. Ovaj film najbolje ilustruje šta su to bili zvanični normativi u prikazivanju sukoba sa Informbiroom: slavljenje revolucije i socijalističke izgradnje, polarizovana, crno-bela slika informbiroovaca odnosno neprijatelja, glorifikacija autentičnog jugoslovenskog puta u socijalizam, veličanje Tita i partije, ali sa evidentnim izbegavanjem da se prikaže naličje toga, koje je obuhvatalo progone i najsurovije političke obračune sa pristalicama Staljina. Nasuprot ovakvoj slici koju su država i partija nastojala da forsiraju, nezavisni filmski stvaraoci su se trudili da ljudsku tragediju stave u centar istorijske reprezentacije. Svaki na svoj način, filmovi kao što su *Balkanski špijun*, *Otac na službenom putu*, *Srećna nova 49* prikazivali su realnu tragediju, često potpuno nevinih pojedinaca, koji su se našli na udaru represije Komunističke partije. Ovakva vizura, nezamisliva prethodnih decenija, predstavljala je slikovit pokazatelj društvenih tendencija u domaćoj javnosti koja se kretala ka sve većoj liberalizaciji i javnom pluralizmu misli, koji su, između ostalog, u ovom periodu doprineli dekonstrukciji komunističke politike sećanja, ali i razvoju nacionalnog partikularizma i samim tim, postepenoj dezintegraciji socijalističke Jugoslavije.

*Spisak izvora i literature**Arhivski izvori*

Arhiv Jugoslavije (AJ)

Fond 507, Savez komunista Jugoslavije.

Objavljeni izvori

Goran Miloradović. »Lirski osvrt sa ironičnom distancom: intervju sa filmskim rediteljem Mladomirom Purišom Đorđevićem.« *Godišnjak za društvenu istoriju XX*, sveska I (2014): 107 – 131.

Nikodijević, Milan. *Zabranjeni bez zabrane*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995.

Sidran, Abdulah. *Dječija bolest: Otac na službenom putu. Pozorišni komad u dva dijela sa epilogom i dvostrukim završetkom*. Beograd: JP Zavod za udžbenike, 2011.

Petrović, Aleksandar. *Novi film II (1965-1970): „Crni film“*. Beograd: Naučna knjiga, 1988.

Internet izvori

»Tajni projekat Veljka Bulajića 'S Orsonom sam pripremao film o Staljinu, Moskva nas je sprečila'«, *Jutarnji list*, 30. 4. 2014, pristupljeno 3. 5. 2023, URL: <http://www.jutarnji.hr/veljko-bulajic---s-orsonom-sam-pripremao-film-o-staljinu--moskva-nas-je-sprijecila-/1187511/>.

Večernja zvona, pristupljeno 3. V 2023, URL: <http://www.rts.rs/page/tv/ci/story/17/%Do%Ao%Do%A2%Do%A1+1/1399274/%Do%92%Do%B5%D1%87%Do%B5%D1%80%D1%9A%Do%Bo+%Do%B7%Do%B2%Do%BE%Do%BD%Do%Bo.html>.

Partljič, Tone. *Moj tata socijalistički kulak*, pristupljeno 3. V 2023, URL: <http://sr.scribd.com/doc/111704286/Tone-Partljic-Moj-Tata-Socijalisticki-Kulak>.

Štampa

Politika, 1981, 1984, 1985.

Politika ekspres, 1980, 1981, 1985

NiN, 1985.

Novosti, 1981.

Studio, 1988.

Filmovi

Srećna nova '49 (1986), r: Stole Popov.

Balkanski špijun (1984) r: Dušan Kovačević.

Visoki napon, (1981), r: Veljko Bulajić.

Otac na službenom putu (1985), r: Emir Kusturica.

Literatura

Goulding, Daniel J. *Liberated cinema: Yugoslav experience*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Kusturica, Emir. *Smrt je neprovjerena glasina*. Beograd: Novosti, 2010.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988. Tom III.* Beograd: Nolit, 1988.

Stipić, Davor. »Antisovjetska filmska propaganda u Jugoslaviji 1948–1952.« *Tokovi istorije*, št. 1 (2018): 101–125.

Tirnanić, Bogdan. *Crni talas.* Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.

*“Yugoslavia Is a House Falling
Down”: Depiction of the Dispute
with the Cominform in Yugoslav
Cinematography of the 1980s –
Historical Analysis*

Summary

After the split with the Soviet Union and Cominform in 1948, Yugoslavia charted its own path to socialism, not only in politics and the economy, but in art as well. Until then, the USSR had been the model for the new communist authorities in Yugoslavia in every aspect; until 1948, Yugoslavia had developed different segments of social and public life, from the economy to culture, under Soviet influence. In addition to the struggle for national liberation, the break with the Cominform became one of the most prominent moments in history on which the Communist Party of Yugoslavia built the legitimacy of its authority; accordingly, the creation of memories of 1948, including artistic depictions, was an important segment of the collective consciousness from the start, strictly controlled by the state and party. Addressing the dispute with the Cominform in Yugoslav film of the socialist era appears in three periods: in the first period, from 1948 to 1952, a number of short, now mostly forgotten, films were made, such as *Tajna dvorca I. B.* (Secret of the Cominform Castle) and *Veliki miting* (The Grand Meeting), which are characterised by a satirical and

highly anti-Soviet depiction of events in 1948. Such films were made by order of the ruling communists and under strict Party control with the aim of relativising the image in people's minds of the USSR as the model of every socialist state and Stalin as the infallible leader of the free world, which had been created by previous propaganda. The second period started in the early 1960s, when the Cominform topic was once again trending in domestic cinematography, though its renewed relevance was not inspired by the state and Party, but rather independent film-makers of the Yugoslav Black Wave, who depicted a new image of the not-so-distant past, which largely diverged from the Party's vision, through numerous productions. The third period started with the wave of political and social liberalisation in the 1980s, when the death of Josip Broz Tito was followed by an easing of the Party's restrictions on artistic trends. With films such as *Visoki napon* (High Voltage), which was directed by Veljko Bulajić, the state and Party maintained the ideologically desirable image of the break with the Cominform in the collective consciousness, but such films had little effect on public opinion. But this is also a period when, thanks to artists such as Emir Kusturica, Abdullah Sidran and Dušan Kovačević and films such as *Balkanski špijun* (Balkan Spy) and *Otac na službenom putu* (When Father Was Away on Business), the fates of common people in history's turning points were at the core of creativity in a manner that was provocative and dogmatically undesirable to the Party censors.