

Nikola Božilović¹
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet Niš

Originalni naučni rad
UDK 791.43:791.223.1(497.1)
DOI 10.7251/SOCSR2120005B
COBISS.RS-ID 133794049
Prihvaćeno: 21.05.2021.

Holivudski vestern u Socijalističkoj Jugoslaviji – Recepcija i produkcija

Apstrakt

Ovaj rad se bavi socijalnim i estetskim faktorima popularnosti američkog filmskog vesterna kod jugoslovenske publike, počevši od sredine XX veka. Autor najpre propituje sociološke odrednice filmske publike i analizuje društvene uslove formiranja njenog ukusa. Za empirijsku bazu poslužila su istraživanja ukusa filmske publike, koja su vršena u Beogradu od pedesetih do osamdesetih godina. U tom periodu žanr vesterna se, uz avanturistički film, nalazio u vrhu popularnosti. Reč je o fazi pozapadnjačenja ili „amerikanizacije“ jugoslovenskog društva, koje je učinilo odlučan otklon od politike Sovjetskog Saveza. Drugi deo rada posvećen je sociološkoj analizi tzv. partizanskog vesterna, podžanra partizanskog ratnog filma, rađenog u maniru holivudskog vesterna. Autor na konkretnim delima jugoslovenskih režisera (Mitrović, Krvavac) pokazuje na koji način i zbog čega je u to vreme vršena holivudizacija filmova posvećenih narodnooslobodilačkoj borbi jugoslovenskih partizana. Kauboji u partizanskim uni-formama ponovo su pobudili interesovanja publike za domaći ratni film. Ne treba zanemariti ni činjenicu da su partizanski vesterni, sem finansijske isplativosti, bili i društveno poželjni jer su vršili funkciju jačanja jugoslovenskog patriotizma.

Ključne reči: *vestern; Holivud; jugoslovenski socijalizam; partizani; filmska komunikacija; publika*

¹ Doktor socioloških nauka; E-mail: bonicult@gmail.com

Uvod: kanonizovane odlike vesterna

Većim delom XX veka američki western je, kako u svetu tako i u nekadašnjoj SFR Jugoslaviji, bio jedan od popularnijih filmskih žanrova. Njegov žanrovski identitet prepoznatljiv je po nizu karakteristika od kojih se izdvaja akcija koja se odvija na američkom Zapadu u drugoj polovini XIX veka, na tipičnim mestima kao što su gradić na Zapadu, kafana ili pustinja. Ličnosti vesterna su tipizirane (šerif, bandit, kockar, revolveraš), a zapleti su građeni mahom oko kršenja ili uspostavljanja reda i zakona.² Radnja holivudskog „kaubojskog“ zbiva se u predindustrijskom razdoblju, u kome postoje karakteristični sukobi, koji su umetnički stilizovani i dovedeni do stereotipa – između divljine i civilizacije, došljaka i Indijanaca, nasilnika i predstavnika zakona. Kanonizovane odlike vesterna u suštini se svode na sudar antagonističkih sila dobra i zla, a ovaj sukob zbiva se najčešće na glavnoj (često i jedinoj) gradskoj ulici, na obali reke ili nekom ranču tipa OK Koral. Od standardnih rekvizita, u vesternu su sveprisutni pištolj, puška, alkohol, kockarski sto, laso, konj i poštanska kočija.³ Prateći protagonisti su, osim privlačne lepojke – naivke ili žene lakog morala (obično pevačice u salunu), neki dobroćudni smešni starac, lekar, sudija, dželat i pogrebnik.

Karakteristično je da se radnja vesterna nikada ne odvija u nekoj američkoj metropoli, već isključivo u malom i zabačenom gradu, kao što su Ebinlin, Dodž Siti, Vičita ili Gan Hil. Kao scenografija, dovoljni su gostionica, kockarnica, šerifov ured, sudnica, berbernica i konjušnica. Uz obaveznu žegu, preriju i kaktuse, klasičan western poštuje staru tradiciju: tradiciju *gunplay*-a (dvoboja pištoljima) na ulici i tradiciju *dancing hall*-a, punog dima i buke, uz zvuke obaveznog klavira po kome se jako i nemilosrdno lupa. Tu se podrazumeva i grupa lepotica, koje služe kao neka vrsta dekora. Njihova uloga svedena je na zabavljačice momaka, željnih svakojakih avantura.⁴

Inače, mnoge odlike drugih filmskih žanrova (akcioni, istorijski, ratni, avanturistički) prelivaju se takođe u žanr vesterna. O popularnosti vesterna govori i priličan broj komedija snimljenih na „kaubojske“ teme. Jedna od takvih je „Na Divlji zapad“ (*Go West*, 1940) braće Marks (Marx bros), u kojoj slavna trojka ide na Zapad u potrazi za zlatom. Veliku gledanost imale su i američke western komedije sa Bobom Houptom (Bob Hope), kao što su „Bledoliki“ (*The Paleface*, 1948) i „Sin bledolikog“ (*Son of Paleface*, 1952), takođe

² Rafaela Moan, *Filmski žanrovi* (Beograd: Clio, 2006), str. 12.

³ Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), str. 125.

⁴ Žan-Luj Rjeperu, *Vestern ili pravi američki film* (Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1960), str. 71.

i filmovi sa čuvenim komičarem Donom Notsom (Jesse Donald Knotts), poput onog u kome on glumi stomatologa na Divljem zapadu (*The Shakiest Gun in the West*, 1968). Din Martin (Dean Martin) i Džeri Luis (Jerry Lewis) bili su smešni kauboji u komediji *Pardners* (1956), a ima i urnebesnih komedija novijeg datuma, kao što je, na primer, „Ko preživi pričaće“ (*A Million Ways to Die in the West*, 2014), u režiji Seta Mekferlejna (Seth MacFarlane). Postoje, takođe, vestern komedije snimljene van područja SAD. Jedna od zapaženijih je muzička parodija čehoslovačke produkcije „Limunada Džo“ (*Lemonade Joe*, 1964), u režiji Oldriha Lipskog (Oldrich Lipský). I na području bivše Jugoslavije neki režiseri okušali su se u tom rado gledanom žanru. Zapažen uspeh kod publike postigao je film „Put oko sveta“ (1964) Soje Jovanović, u kome postoji duža sekvenca sa srpskim seljakom Jovančom Micićem, kao kaubojem–šerifom. Na veliko interesovanje bioskopskih gledalaca naišla je i vestern komedija Radivoja Lole Đukića, „Zlatna pračka“ (1967), koja se bavi naravima i ponašanjem naših ljudi na Divljem zapadu.

Sveukupno, ambijent Divljeg zapada, u kome se odigrava radnja klasičnog holivudskog vesterna, veoma je pogodan za filmski medijum. Taj ambijent, sem pomenutih gradova koji liče na kulise, čine još slikovita prirodna lepota čudesnih planina Arizone, zabrana stoke, poštanske stanice i prepune krčme, u kojima se pije, igra, peva i puca.⁵ Čitava panorama predela i likova idealna je za estetsko transponovanje, koje vrši kompletna filmska ekipa predvođena režiserom.⁶ Gledano iz sociološkog ugla, veoma bitno je to što su ambijent i radnja vesterna veoma privlačni za široki sloj publike, koja traži razonodu u zamračenim bioskopskim dvoranama. Malo je reći da je i jugoslovenska publika 50-ih i 60-ih godina minulog veka bila prosto zaljubljena u američke vesterne. Tome su umnogome doprineli jugoslovenski, tzv. partizanski vesterni, rađeni u maniru klasičnih holivudskih vesterna. Sagledana u kontekstu balkanskih studija i kulture sećanja na eks jugoslovenskom prostoru, aktuelna sociološka analiza estetskih afiniteta i preferencija ove publike dobija poseban značaj.

⁵ Vladimir Petrić, *Razvoj filmskih vrsta* (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1970), str. 221.

⁶ Struktura vesterna i kanoni žanra poštuju se, ali se filmski rukopisi režisera razlikuju. Mnogo je značajnih autora, a iz tog mnoštva izdvaja se nekoliko imena. U svakom pogledu, tipični su pristupi Džona Forda (John Ford) i Hauarda Hokska (Howard Hawks). Ford je poznat po svojim herojskim, idealizovanim i epskim vesternima, u kojima svoje junake stavlja u kontekst istorije i mitologije američkog društva, dok se Hoks u svojim „muškim“ filmovima bavi isključivo egzistencijalnim problemima pojedinaca i pitanjima drugarstva i solidarnosti unutar male grupe ljudi. Za njima su usledili reditelji profila Antonija Mena (Anthony Mann) i Bada Betikera (Budd Boetticher), koji se smatraju rodonačelnicima modernih psiholoških iliti „zrelih“ vesterna u kojima razvijaju tradiciju suprotnu Fordovoj – realističku i antiherojsku. Za više vidjeti: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II* (Beograd: Clio, 2007), str.114–118.

Sociologija filmske komunikacije

Pre razmatranja relevantnih razloga velike privrženosti jugoslovenske publike holivudskim vesternima, uputno je baviti se ispitivanjem fenomena filmske komunikacije i određenjem pojmova filmske publike i filmskog ukusa. Filmska komunikacija je složen sociološki fenomen zasnovan na interakciji gledalaca i filmskih dela.⁷

Kod nje je reč o poznatoj umetničkoj trijadi koju čine autor, delo i publika, u našem slučaju režiser, filmsko delo i recipijent. U filmu je, za razliku od većine drugih umetnosti, ovaj društveni odnos multiplikovan, s obzirom na to da je umetnost filma umnogome specifična. Pored režisera, koji potpisuje završni filmski projekat, u kreaciji filma učestvuje čitava ekipa stvaralaca – scenaristi, producenti, glumci, montažeri, kamermani itd. Dakle, u startu imamo posla sa *kolektivnim komunikatorom* ili, komunikološki rečeno, odašiljaocem poruka, koje su sadržane u samom delu, ka publici, koja je u slučaju filma masovna, socijalno slojevita i heterogena. Imajući u vidu sve ove činjenice, može se zaključiti da film, kao deo masovne kulture, ima svoju umetničku i industrijsku stranu. On je tipični predstavnik industrijske kulture, koja je jedno veliko polje na kojem u istom trenutku komuniciraju društvene klase – „i radnik i gazda“.⁸ Ako se saglasimo sa tim da je kinematografija industrija, a film umetnost, onda ćemo film odrediti kao duhovni (estetski) proizvod, prilagođen normama industrijske proizvodnje. Pritom, njegova industrijska komponenta ne mora biti u koliziji sa njegovim umetničkim izrazom.

Čin filmske komunikacije kao umetničke komunikacije počiva na bliskoj interakciji umetnika i njegovog dela sa recipijentom. Na toj činjenici sociolozi utemeljuju gledište da je umetnička komunikacija svojevrsan društveni događaj – tek kada se umetnik nađe suočen s realnim receptivnim subjektom, kada postaje svedok reakcije primaoca svoga dela, te kada između njih dođe do uzajamnog dinamičkog procesa, pretvara se taj, do tada samo psihološki proces u dijalektičko, povեսno-sociološko zbivanje.⁹ Filmska publika može primiti samo ono što joj nudi filmska industrija, ali i obratno – sve što joj je ponuđeno zavisi dobrim delom od onoga što je ta ista publika prethodno prihvatila. Zbog svega toga film pripada grupi umetnosti u kojoj je hipoteza o takozvanom „feedback“ efektu našla najširu primenu. U meri u kojoj film stvara određenu publiku, i publika, svojim potrebama, preferencijama, ukusom i željama, utiče na stvaranje filma.¹⁰

⁷ Nikola Božilović, *Filmska komunikacija* (Beograd: Nezavisno autorsko izdanje, 1996)

⁸ Edgar Moren, *Duh vremena 1* (Beograd: BIGZ, 1979), str. 46.

⁹ Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti 1* (Zagreb: Školska knjiga, 1986), str. 9.

¹⁰ Miloš Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti* (Beograd: Naučna knjiga, 1974), str. 284. Hidajet Repovac, *Sociologija simboličke kulture* (Sarajevo: Fakultet političkih nauka, 2009), str. 168.

Psihološki i sociološki elementi umetničke, pa dakle i filmske komunikacije komplementarni su. Naime, umetnost se, po Edgaru Morenu (Edgar Morin), shvata kao vrsta afektivnog zadovoljavanja, koje se nalazi u području imaginarnog. „Estetsko imaginarno“ namenjeno je gledaocu, koji je svestan odsustva praktične stvarnosti onoga što mu film predstavlja.¹¹ Afektivna potreba je integralni deo svake umetničke komunikacije. Filmska komunikacija, međutim, ni u kom slučaju nije čista estetska komunikacija zato što uvek u sebi nosi jake socijalne naslage. U tom smislu filmska kritika predstavlja nerazdvojnu kariku komunikacijskog lanca, a filmski kritičar postaje na određen način posrednik između autora i njegovog dela, s jedne, i publike, to jest njenog ukusa, s druge strane.¹² Tumačenje i kritika nekog filma ne moraju biti odlučujući i presudni pri izboru filmskih gledalaca, ali kao stručne preporuke mogu biti neka vrsta vodiča kroz neprohodnu džunglu, u kojoj se ukrštaju filmovi nejednakog estetskog kvaliteta.

Prema najvećem broju svojih karakteristika, filmska publika pripada kategoriji masovne publike, što govori o njenom brojčano neograničenom i socijalno heterogenom sastavu. Gledano strogo sociološki, ova publika pripada redu astrukturalnih društvenih grupa, s obzirom na različitost u pogledu socijalnog porekla, ekonomskog statusa, klasne pripadnosti i ostale diferencijacije, kao što su starost, pol, obrazovni nivo, profesionalno usmerenje. O milionima ljudi koji pune hiljade bioskopa širom sveta Hauzer govori kao o „jedinственом savezu ljudskog roda“. Jedina veza među tim ljudima je što iz bioskopa izlaze isto onako amorfnе kakvi su i ušli. Zbog toga se jedva mogu nazvati pravom „publikom“ – oni ostaju raznorodna, nepovezana, bezoblična masa, koja ne pripada nijednoj јединственој klasi ili kulturi.¹³ Preko filma se mogu razotkriti ključni problemi kompleksnog tkiva društvenog i kulturnog života. U tom kontekstu, snažno i uverljivo deluju reči Lia Rostena (Leo Rosten): „Holivud može da se stavi pod mikroskop društvenih nauka, kao pločica koja omogućuje da vidimo, uz uvećane i izolovane pojedinosti, organski proces celog društvenog tela“.¹⁴

Gledaoci filmova potiču iz najrazličitijih slojeva društva i u njihovim ukusima postoje brojne diferencijacije. Unutar publike, kao socijalnog agregata, stvara se mnogostruko stupnjevana slojevitost, koja odgovara različitom ukusu, razumevanju umetnosti i moći rasuđivanja pojedinih subjekata. U tom smislu, ne stvaraju se samo različite grupe konzumenata, već i unutar svake grupe nastaju podgrupe, koje nemaju jasnu socijalnu i psiho-fiziološku

¹¹ Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte* (Beograd: Institut za film, 1967), str. 75.

¹² Nikola Božilović, „The Film Critique as a Factor of Film Communicativity“, *Facta universitatis: series Philosophy and Sociology*, Vol. 1, No 5, 1998, pp. 494–495.

¹³ Arnold Hauser, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti 2* (Beograd: Kultura, 1966), str. 450.

¹⁴ Nav. prema: Enriko Fulkinjoni, *Civilizacija slike* (Beograd: Institut za film, 1980), str. 25.

specifikaciju.¹⁵ Kao publika, ljubitelji „sedme umetnosti“ imaju i nekih specifičnosti putem kojih se izdvajaju iz grupe ostalih konzumenata sadržaja masovne kulture. U ovom slučaju reč je o „najmlađoj“ publici, stvorenoj i stasaloj zahvaljujući pronalasku kinematografa, jednom velikom tehničkom izumu, koji je revolucionisao načine društvenog i kulturnog komuniciranja. Zahvaljujući toj napravi, stvorene su neslućene i gotovo neograničene mogućnosti komuniciranja sa velikim brojem ljudi na različitim mestima i u različitim sredinama. Došlo je do rušenja socijalnih (ekonomskih i klasnih) barijera i do stvaranja uslova za komunikaciju u planetarnim razmerama.¹⁶ Imajući u vidu heterogenost filmske publike, činjenicu da ta publika nije amorfná već raznorodna i slojevita, zaključuje se da na nju ne treba gledati kao na gomilu depersonalizovanih osoba. Umetnički vredni filmovi utiču na stvaranje estetskog senzibiliteta kod pojedinaca i doprinose vaspitavanju filmskog ukusa. Na taj način dolazi do stvaranja obrazovane i visokozahtevne publike, koja ima povratno dejstvo na dalju produkciju filmova. Dakle, prilikom pozivanja na filmsku publiku, ne treba smetnuti s uma to da je publika sastavljena od publiká. Gubljenjem iz vida te činjenice, ukus jednog njenog dela se univerzalizuje, a motiv koji njen drugi deo vodi u salu za projekciju filmova proglašava se motivom svih.¹⁷

Estetski ukus ima nesumnjivo psihološku dimenziju, ali on je sociološka kategorija *par excellence*. Na ukus se, iz društvene perspektive, može gledati ne samo sa receptivne nego i sa produktivne strane jer se umetnička produkcija odvija u stalnoj interakciji sa primaocima estetskih sadržaja. U tom smislu, svagda su aktuelne klasične estetičke poruke Karla Marksa (Karl Marx), koji kaže da (umetnička) „proizvodnja ne dostavlja samo materijal potrebi, nego i potrebu materijalu“, pa otuda „proizvodnja ne proizvodi samo predmet za subjekat, već i subjekat za predmet“. ¹⁸ Sprega ukusa publike i stvaralaštva posebno je vidljiva u filmu koji pripada umetnostima koje se industrijski proizvode. Komercijalna strana filma zahteva od producenata da pomno prate svaki znak naklonosti ili odbojnosti publike prema određenim žanrovima i sadržajima. Prevashodno iz finansijskih pobuda pristupa se imitiranju, prepričavanju i parafriziranju svega onoga što je jednom bilo krunisano uspehom. Režiseri i producenti vode računa da po svaku cenu udovolje ukusu aktuelne publike jer u njoj vide razlog postojanja filma i svoj izvor zarade.¹⁹

¹⁵ Arnold Hauser, *op. cit.*, str. 130–131.

¹⁶ Miloš Nemanjić, *Filmska i pozorišna publika Beograda: socijalno-kulturni uslovi formiranja u periodu 1961–1984*. (Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1991), str. 47.

¹⁷ Milan Ranković, *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu* (Beograd: Institut za film, 1970), str. 17.

¹⁸ Upor. Karl Marks – Fridrih Engels, *O književnosti i umetnosti* (Beograd: Rad, 1976), str. 66–67.

¹⁹ Žilber Koen-Sea, *Ogled o načelima jedne filozofije filma* (Beograd: Institut za film, 1971), str. 54.

U pravu su teoretičari koji su u filmu videli najveću i najmoćniju „fabriku ukusa“, a Holivud definisali kao „fabriku snova“.²⁰ Otuda ima smisla stvarati i oblikovati ukus i podizati ga na nivo sa kojeg će publika moći da komunicira i sa onim delima koja imaju komplikovanu estetsku strukturu. Bela Balaš (Béla Balázs) je izrekao jezgrovitu sentencu o dvosmernom karakteru vaspitavanja ukusa, koja sublimira čitavu filozofiju umetničke komunikacije: „Umetnost je vaspitala ukus publike, čiji je izdiferenciran ukus tražio i omogućio veću umetnost“.²¹ Ovaj iskaz, koji ima karakter poruke, univerzalno je primenljiv, dakle, i na situaciju koja se odnosi na produkciju i recepciju filma i, posebno, filmskog vesterna u kulturi jugoslovenskog socijalističkog društva.

Publika filmskog vesterna u jugoslovenskom društvu

Od momenta kada se pojavio, 1895. godine, film neprestano oblikuje naše živote u smislu da šalje poruke, prenosi stavove i redefiniše naš odnos prema svakodnevnom životu. Na skali umetnosti, film se, i pored mnogih protivljenja, učvrstio kao „sedma“ u nizu. Interesantno je da izumitelji kinetografa i kinetoscopa nisu imali nameru da od „pokretnih slika“ stvore umetničko izražajno sredstvo, već da samo omoguće vizuelno zapisivanje sličica iz realnog života. To znači da je pronalazak „filmskih mašina“ prethodio rađanju bilo kakve svesti o njihovom estetskom potencijalu jer je bioskop po svojoj materijalnoj osnovi tehnološka forma u kojoj „tehnološka inovacija prethodi estetskom impulsu“.²²

Međutim, ono umetničko u filmu nije moglo da zakloni njegove druge društvene funkcije – idejnu (saznajnu), moralnu, obrazovnu, vaspitnu i druge. Politicarima svih boja bila je, iznad svega, zanimljiva praktična strana pokretnih slika koja se odnosila na propagandu i promociju ideologije. Posleratna komunistička vlast u Jugoslaviji pokušala je da političko-propagandnu funkciju filma iskoristi za indoktrinarno oblikovanje društvene svesti svojih građana. U implementaciji te ideje bilo je mnogo teškoća i kontroverzi, počevši od one po kojoj je jedan kapitalistički (industrijski, tržišni) izum trebalo prilagoditi socijalističkoj (kolektivnoj i državno dirigovanoj) svesti. To se posebno odnosilo na filmske žanrove, poput vesterna, koji je prikazivao atmosferu Divljeg zapada, sasvim različitu od one koju je zagovarala socijalistička zajednica. Postavlja se pitanje kako nasilje, bezakonje, ljudsku netrpeljivost, rasnu diskriminaciju i imperijalizam uklopiti u društvo koje gaji idea-

²⁰ Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory* (Boston: Little, Brown and Company, 1950)

²¹ Bela Balaš, *Filmska kultura* (Beograd: Filmska biblioteka, 1948), str. 19.

²² Dejvid A. Kuk, *Istorija filma I* (Beograd: Clio, 2005), str. 19.

le bratstva i jedinstva, političke i vojne nesvrstanosti, pacifizma, čovekoljublja i socijalističkog morala? U prvim godinama nakon oslobođenja, bilo je teško pomiriti suprotnosti dva naizgled nepomirljiva društvena sistema. Međutim, posle 1948. i Titovog „ne“ Staljinu, u Jugoslaviji dolazi do potpunog slabljenja uticaja Sovjetskog Saveza i jačanja međudržavnih odnosa sa zapadnim zemljama, posebno sa SAD. Radilo se o pravom „pozapadnjačenju“ u kome je film odigrao veoma značajnu ulogu. Posebna pogodnost za jugoslovenske gledaoce bila je u tome što je bioskop bio najjeftinija i najpristupačnija zabava, uz to lišena veštačkog glamura, etikecije i raznih oblika konvencionalnosti. Stare bioskopske sale bile su odlika jednog vremena, koje je bilo siromašno i odisalo skromnošću u svakom pogledu. Bioskopi su bili najjeftinija mesta za izlazak i zabavu, pa gledaoci nisu obraćali pažnju na njihove tehničke nedostatke, poput lošeg kvaliteta slike i zvuka. Nije bila retkost da su se, u hladnim zimskim danima, u salama ložile peći na drva i ugali, pa je ukupna atmosfera bila prava „domaća“. Zadovoljstvo gledalaca bilo je upotpunjavano grickanjem semenki i kikirikija, a krišom (u strahu od strogih razvodnika) povlačili su se i dimovi iz cigareta. Uz žamor i povremeno dobacivanje (naročito tokom nekih ljubavnih scena) sve skupa je delovalo slobodno, opušteno, pomalo komično. a kat-kad i raskalašno – slično kaubojskom načinu života.

Prvu posleratnu deceniju socijalističke Jugoslavije pratile su brojne teškoće, preokreti i kontroverze. Nova ideologija, izrasla iz rata i revolucije, uspostavljana je snažnom propagandom u svim sferama života, u čemu je prednjačio film. Društveni događaji mogli su se, između ostalog, pratiti kroz repertoar bioskopa i broj stranih filmova na tom repertoaru. Prikazivanje stranih filmova bilo je determinisano spoljnim i unutrašnjim političkim okolnostima. Period konsolidacije novih vlasti karakteriše se okretanjem prema Istočnom bloku. Tada je država bila pod potpunim sovjetskim uticajem, a soc-realistički filmovi iz Sovjetskog Saveza činili su okosnicu repertoara jugoslovenskih bioskopa.²³ Sovjetizacija društva, u kinematografskom kontekstu, bila je očigledna kada se zna da je, recimo, Jugoslavija 1946. godine uvezla 169 filmova, od čega 102 sovjetska, 9 američkih, 35 francuskih itd. Dakle, 60 odsto filmova, uvezenih iz SSSR-a, rezultat je državne politike, koja protežira prikazivanje i kolektivno gledanje tih filmova, o čemu je brinula Agitprop komisija.²⁴

Godina 1948. obeležila je vrhunac prikazivanja sovjetskog filma. Taj trend bio je državno programiran, budući da je reč o filmovima posvećenim heroizmu sovjetskih ljudi, njihovim radnim podvizima i vremenu socijalističke

²³ Milan Dević, *Između zabave i propagande: strani film u beogradskim bioskopima od novembra 1944. do kraja 1955. godine* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2015), str. 16.

²⁴ *Ibidem*, str. 30–31.

izgradnje. Zanimljivo je da je američki i zapadnoevropski film imao veliku gledanost, uprkos tome što je svesno proglašavan „reakcionarnim“, „bezidejnim“ i „štetnim“. Pravi preokret, kada je u pitanju prikazivanje stranog filma u Beogradu, donosi 1949. godina.²⁵ U toku ove godine, sovjetski film gubi na prikazivanosti i gledanosti. Ovaj film je u FNRJ, u ukupnom broju gledalaca, pao na 52,80%, sa nešto boljim procentom od 55,88% u Srbiji. Istovremeno na našem području dolazi do snažne ekspanzije američkog filma. Tome je nesumnjivo doprineo sukob Tita i Staljina, koji su SAD iskoristile da izazovu rascep unutar komunističkog sveta. Upravo u prvim godinama Hladnog rata, Amerika pruža političku podršku, a zatim ekonomsku i vojnu pomoć Jugoslaviji, u vidu raznih kredita i zajmova. Stvorena je povoljna atmosfera za kulturnu saradnju, pa tom prilikom dolazi do ekspanzije američkog filma u Jugoslaviji. Tokom 1951., prvi put od 1944., američki filmovi sa 53,26% zauzimaju apsolutnu većinu na repertoaru beogradskih bioskopa. Mada je popularnost filmova o Divljem zapadu bila zabeležena i tokom protekle decenije, po prvi put se 1951. godine, na tabeli deset najprikazivanih filmova, nalaze i dva „kaubojska“ – *Western Union* (1941) i *The Oklahoma Kid* (1939).

Otvaranje prema Zapadu u početku je bilo stidljivo, budući da je ljude valjalo pripremiti za prihvatanje „nama tuđih ideala“. Odlučujuću ulogu u tome odigrali su masovni i popularni mediji. „Prozapadnu ksenomaniju“ mahom su širili muzičari koji su imali prilike da putuju na Zapad, a ponajviše muzika (koja se čula sa radija), kao i filmovi, koji su publiku kao magnetom privlačili u bioskope. Kao glavna poenta „meke“ moći i propagande označen je visok životni standard na Zapadu, a posebno u SAD.²⁶ U vezi sa tim, filmskim reperotoarom u Jugoslaviji, naročito od 1950. nadalje dominirali su prevashodno strani filmovi zapadnog porekla.²⁷ Interesantno je da se žanr filmskog vesterna kod jugoslovenske publike gotovo uvek nalazio u vrhu popularnosti. Mada, u prvoj deceniji nove socijalističke vlasti, takav trend nije

²⁵ Brojčani pokazatelji u ovom radu odnose se na istraživanja publike beogradskih bioskopa. Beograd nije bio samo glavni grad Socijalističke Republike Srbije (država taj naziv nosi od Ustava iz 1963), nego i prestonica Jugoslavije u svakom pogledu, a naročito u kulturnom. Stoga, iako se rezultati istraživanja filmske publike u Beogradu ne mogu uopštavati, ona orijentaciono mogu prikazati preferencije i kvalitet filmskog ukusa jugoslovenske publike, osobito omladine. S obzirom na to da je tadašnji federalni režim potencirao ideološko jednumlje, društvena svest jugoslovenskog „radnog čoveka“ formirana je putem jake ideološke propagande, pa se moglo govoriti o jugoslovenskoj filmskoj publici, kao čvrstom, prilično monolitnom kulturnom agregatu.

²⁶ Zoran Janjetović, *Od Internacionalne do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991* (Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 2011), str. 186.

²⁷ Do 1949., Jugoslavija se nalazila pod potpunim uticajem Sovjetskog Saveza, tako da je nova vladajuća komunistička garnitura uvozila i prikazivala pretežno sovjetske filmove koji su odgovarali državnoj ideologiji i vrednostima za koje se ona zalagala.

bio transparentan. S obzirom na tako veliku gledanost filma, u ex Jugoslaviji je postojala jedna vrsta kriminala, vezana za posete bioskopskih predstava i preprodaju ulaznica. Zbog velikih gužvi pred bioskopima, nije se moglo lako doći do željene bioskopske karte. Takva situacija dovela je do institucionalizovanja „tapkaroša“ (nakupaca i preprodavaca ulaznica). Reč je o sistematski organizovanoj i nedozvoljenoj trgovini, kojom se bavila teritorijalizovana mreža tapkaroških „bandi“, s „kraljevima“ pojedinih gradskih četvrti. Prema izvođačima tih društveno zabranjenih radnji vlast je bila veoma rigorozna, a policajci su sve probleme rešavali uglavnom represijom. Vestern u bioskopu, „kaubojština“ ispred bioskopa.

Tokom pedesetih godina prošlog veka, dolazi do apsolutne prevlasti američkih filmova u jugoslovenskim bioskopima, pri čemu dominantne žanrove čine avanturistički i vestern filmovi. Iako jugoslovenski filmski kritičari ne pokazuju naklonost prema žanru vesterna, ti filmovi su u vrhu gledanosti. U najgledanije vesterne tog perioda spadaju: „Zakon Divljeg zapada“ (*Law of the West*, 1949), *Rio Grande* (1950), „Vinčester ’73“ (*Winchester ’73*, 1950) i „Slomljena strela“ (*Broken Arrow*, 1950). O tom vremenu se u Jugoslaviji, kada je reč o prikazivanosti i gledanosti filmova, može govoriti kao o dobu vesterna. U tom smislu su 1953. visoko kotirani bili *Viva Zapata!* (1952) i „Kroz Misuri“ (*Across the Wide Missouri*, 1951), a 1954., sem najduže prikazivanog filma „Prohujalo sa vihorom“ (*Gone with the Wind*, 1939), na listi najgledanijih filmova u Beogradu su i vesterni „Džesi Džejms“ (*Jesse James*, 1939), „Tačno u podne“ (*High Noon*, 1952) i „Dvoboj na Srebrnom potoku“ (*The Duel at Silver Creek*, 1952). S podacima o prikazivanosti poklapaju se i podaci o gledanosti, pa se među tri najgledanija filma 1955. nalazi i američki kultni vestern iz 1953. – „Gola mamuza“ (*The Naked Spur*). Čitav trend pokazuje značajnu liberalizaciju u pogledu uvoza filmova i tržišno razmišljanje vlasti, kada je u pitanju komercijalna strana kinematografije. Što se publike američkih vestern filmova tiče, najbrojnija je omladina, uključujući i studente.²⁸ Statistika o broju gledalaca pojedinih filmova pokazuje koji su filmovi najgledaniji, ali ne i zašto, odnosno kakva je struktura publike. Stoga, zaključke izvodimo posrednim putem. Što se jugoslovenske publike tiče, ona je, u celini uzevši, bila najviše opredeljena za lake i zabavne sadržaje. Ona se po ukusu nije izdvajala od većine publike širom sveta, kojoj se takvi filmovi najviše i nude. Otuda su najomiljenije filmske vrste pripadale zabavnim i komercijalnim ostvarenjima, kojima pripadaju avanturistički, istorijski, ljubavni i, dakako, vestern filmovi.²⁹

U to vreme bilo je malo relevantnih, metodološki uzorno izvedenih socioloških istraživanja ukusa filmske publike. Jedno od retkih odnosilo se na

²⁸ Detaljnije u: Milan Dević, *op. cit.* str. 78–100.

²⁹ Zoran Janjetović, *Op. cit.*, str. 209–210.

ispitivanje filmskog ukusa 1970. godine kod gimnazijske omladine (X beogradska) i omladine koja pohađa industrijske škole (Elektrotehnička „Rade Končar“ i Kožarski školski centar). Uzorak je obuhvatio po 200 ispitanika/ca iz tih škola. Prema tome, istraživanje je imalo ograničeni karakter, ali su njegovi rezultati pružali orijentacioni uvid za dublja i svestranija promišljanja ove problematike. Empirijskim putem pokazalo se na osnovu čega mladi ispitanici vrše izbor filmova koje gledaju, kakav je uticaj „spoljnih“, tj. nefilmskih činilaca na filmski ukus, koliki značaj u izboru filmova imaju filmske zvezde i slično. Što se vesterna tiče, on je uvek bio u vrhu interesovanja mladih, pri čemu su se preferencije devojaka razlikovale od preferencija mladića. Mladići su vestern navodili kao „prvu želju“ (u kombinaciji sa avanturističkim filmom), dok je kod devojaka ovaj žanr naveden tek kao „druga želja“, dolazeći iza prve, u kojoj su one preferirale filmove sa socijalnom i istorijskom tematikom. Istraživanje je, takođe, pokazalo izrazito diferenciranje povodom izbora filmskih žanrova, zavisno od vrste škole koju ispitanici pohađaju. Razlika je bila posebno očigledna u odnosu prema žanru vesterna. Učenici industrijskih škola su se za vestern opredeljivali u imponantnom procentu od 55,5%, dok su gimnazijalci, sa svega 27,5%, iskazali interesovanje za ovaj filmski žanr. Izrazito veće opredeljenje ispitanika muškog pola za vesterne možemo pripisati tradicionalnom maskulinističkom ili *mačo* obrascu vestern filmova koji je bio svojstven i kulturi jugoslovenskog društva, dok veći afiniteti učenika industrijskih škola prema ovom filmskom žanru, u odnosu na gimnazijalce, mogu biti, između ostalog, objašnjeni širinom obrazovnog programa u gimnazijama, u kojima se razvija senzibilitet za raznovrsnije kulturne (filmske) sadržaje, čime se podiže nivo estetskog ukusa i kritičkog suđenja.³⁰

Što se tiče preferencija prema vesteru, kada je u pitanju starosna struktura ispitanika, za ovaj filmski žanr mladi od 16 do 17 godina izjasnili su se sa 51,4%, od 17 do 18 godina sa 36,45%, a omladinci stariji od 18 godina za vestern su se opredelili sa 35,8%. Na taj način, potvrđena je polazna pretpostavka istraživanja da se omladina u najvećem broju opredeljuje za avanturističke i vestern filmove, pre onih sa ljubavnom i ratnom tematikom.³¹ Privlačnost

³⁰ Ovakvo zapažanje potvrđuju i neka druga istraživanja. Tako je, početkom osamdesetih, primećena zanimljiva sklonost omladine, koja je išla u beogradske bioskope: dok je studentska omladina preferirala američke, radnička je bila mnogo više naklonjena domaćim filmovima. Ovo svedoči o uticaju obrazovnog i socijalnog statusa na formiranje ukusa. Mlada inteligencija je bila otvorenija za novo i nepoznato, a radnička klasa je više uživala u gledanju domaćeg i poznatog. Podela na intelektualnu (obrazovaniju) i radničku (manje obrazovanu) publiku bila je primećena i na jednom slovenačkom istraživanju publike iz 1963., kada su obrazovaniji omladinci, iako im je zabava bila glavni motiv gledanja filmova, kao drugi motiv po važnosti navodili umetničku vrednost filma (Vidjeti: Janjetović, *op. cit.*, str. 214.).

³¹ Vidjeti: Aleksandar Todorović, *Filmski ukus kod omladine* (Beograd: Institut za film, 1971), str. 77–80.

tematike vestern filmova kod omladine Džon Kavelti (John Cawelti) generalno dovodi u vezu sa mitom, koji izaziva doživljaj harmonije što se uspostavlja između njega i nesvesnih unutrašnjih potreba i napetosti ličnosti. Po njemu, vestern reflektuje arhetipski obrazac, kao što je želja adolescenata za odrastanjem, ali i njihovi strahovi od odrastanja.³²

S obzirom na broj bioskopa i bioskopsku ponudu, Beograd je, kao glavni i najveći grad, prednjačio u odnosu na ostale jugoslovenske gradove. Istraživanja pokazuju da se gledaoci u najvećoj meri interesuju za strane filmove – pre svega američke, a potom francuske, italijanske i engleske. Tako su, u periodu od 1961. do 1965. godine, predstave stranih filmova bile zastupljene sa iznad 80%, nagoveštavajući jednu tendenciju koja će u sledećem periodu postati još izrazitija. Kada je u pitanju gledanost vestern filmova, po izveštaju „Beograd-filma“ za 1974. godinu, od ukupno 210 premijerno prikazanih filmova 39,0% pripadalo je kriminalističkim i vestern filmovima. Iste godine u Srbiji, od ukupnog broja predstava, 40,1% zauzimala su ova dva filmska roda, a od ukupnog broja gledalaca njih 42,2% preferiralo je krimi i vestern sadržaje. Dominacija ovih žanrova, koji svoje poreklo vode iz američke nacionalne kinematografije, objašnjava se jednim delom s obzirom na premoć američkih filmova od ukupno uvezenih, a drugim, s obzirom na njihovu umetničku perfekciju, koja je imala velikog udela u formiranju filmskog ukusa u svetu, pa i u Jugoslaviji. U periodu od 1976. do 1980., posetioci američkih filmova i dalje ostaju dominantna kategorija. Kao i ranije, i tada pripadnost filmskom rodu igra značajnu ulogu u formiranju ukusa bioskopske publike. Od 26 rodova, na koje su distributeri razvrstali filmove, predstave i gledaoce, između 80 i 90 odsto otpada na deset filmskih rodova, među kojima zavidno mesto zauzima vestern.³³

U XX veku je klasični američki vestern u SFRJ, prema mnogim sociološkim pokazateljima, bio uvek visoko pozicioniran. Tome su doprinosili različiti faktori, pri čemu estetski nisu bili primarni. Otkazivanje poslušnosti SSSR-u, okretanje ka Zapadu i prihvatanje zapadnih vrednosti, zatim, brojčana premoć i kvalitet holivudske filmske produkcije, uz niz drugih društvenih okolnosti, imali su velikog udela u gledanosti američkog filma. Međutim, još jedna činjenica mogla je doprineti u opredeljivanju jugoslovenske publike za vestern. Poznato je da je predsednik Tito, „diktator koji je volio vesterne“,³⁴ bio pasionirani filmofil i veliki ljubitelj kaubojskih filmova.³⁵ Titova neskri-

³² John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (Ohio: Bowling Green Popular Press, 1971), p. 82.

³³ Upor. Miloš Nemanjić, *op.cit.*, str. 176–185.

³⁴ Ante Perković, *Sedma republika* (Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik, 2011), str. 28.

³⁵ Zoran Janjetović, *op.cit.*, str. 177.; Radina Vučetić, *op.cit.*, str. 125.; Milan Dević, *op.cit.*, str. 72.; Greg DeKjur, *Jugoslovenski crni talas* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2019), str. 69.

vena naklonost prema vesternu i američkom filmu uopšte mogla se tumačiti i kao slanje određene političke poruke da su vesternima i zemlji njihovog porekla vrata širom otvorena – ne samo bioskopska, nego i šira društvena. U vezi sa masovnom recepcijom američkog vesterna u celini jugoslovenskog društva, došlo je i do proizvodnje specifičnog subžanra partizanskog filma koji je, na neki način, postao alternacija holivudskom vesternu. Nastupila je era tzv. partizanskog vesterna tj. kaubojskog filma *made in Yugoslavia*.³⁶

Partizanski vestern – univerzalne karakteristike i lokalna obeležja žanra

Filmski vestern u socijalističkoj Jugoslaviji može se posmatrati sa receptivne, ali i sa produktivne strane. Po uzoru na klasičan američki vestern i njegove stereotipe, u zemlji *light* socijalizma počeli su se snimati filmovi koji su posedovali sve odlike popularnog holivudskog žanra. Razlika je samo u tome što su bili smešteni u novi vremenski i prostorni ambijent – godine Drugog svetskog rata i živopisne gudure i klance Jugoslavije. U novom kontekstu, kauboje su zamenili partizani, a njihovi protivnici su, umesto Indijanaca i bandita, sada bili nemački okupatori i raskošna paleta kvislinga („domaćih izdajnika“), predvođenih četnicima, ustašama i balistima. Što se tiče publike, ona je partizanske „vesterne“ primila sa neskrivenim oduševljenjem i tako ohrabrila producente na stvaranje drugih dela novouspostavljenog žanra. Njen ukus je već bio formiran na klasičnim vestern filmovima i na taj način „pripremljen“ za prijem domaćeg filmskog podžanra. U tom smislu, može se govoriti o specifičnoj kulturi filmske (vestern) komunikacije, zasnovane na izgrađenom senzibilitetu prema vizuelnim, sadržinskim i narativnim komponentama vesterna – klasičnog holivudskog i „novokomponovanog“ partizanskog.

Partizanski ratni film bio je jedno od najdelotvornijih oruđa, kojima je Savez komunista Jugoslavije održavao svoje kolektivne mitove. Slično holivudskom vesternu koji je mitologizovao nastanak SAD (i postao neka vrsta filmskog arhetipa), takav zadatak je, putem identičnih konvencija i ikonografije za SFR Jugoslaviju, obavljao propagandni partizanski film. I u jednom i u drugom slučaju bilo je pojednostavljenih dihotomija i sukoba između dobra

³⁶ Od polovine XX veka, američki vestern se raširio po Evropi, Africi, Aziji i Južnoj Americi. Počevši od sedamdesetih, Italija, Španija, Nemačka i Japan počele su da prave sopstvene vestern filmove (Videti: Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975, p. 5). Jugoslavija je iskoristila svoj geografski prostor i kulturni milje snimajući partizanske filmove u duhu američkih vesterna.

i zla, velikih prostranstava u unutrašnjosti zemlje, konja, pušaka i pucnjave. Pored preteranih, mitskih razmera, partizanski filmovi otelovljavali su jedan metod, kome bi pristajalo ime „romantičnog socijalističkog realizma“. Što se sadržaja ove vrste filmova tiče, oni pripadaju žanru istorijskog ratnog filma, preciznije odnose se na Drugi svetski rat. To su, uglavnom, bile storije o odvažnim jugoslovenskim partizanima u borbi sa spoljnim i unutrašnjim neprijateljem, oličenim, s jedne strane u nacističkim zavojevačima i, s druge, domaćim snagama rojalistički nastrojenih četnika i, nacistima naklonjenih, ustaša. Partizanski ratni film obuhvatao je osnovne žanrovske konvencije vesterna i u formalno-estetskom smislu sledio je pravila klasične konstrukcije. U montažnom postupku, pridržavao se kontinuiteta prostora i vremena, stil je bio ujednačen, rasveta naturalistička, kao i dekor i gluma, a narativ je sledio tradicionalnu strukturu u tri čina.³⁷

Za razliku od većine napred opisanih, klasičnih filmova o jugoslovenskim partizanima, snimljenih u rodoljubivom maniru sa svim odlikama epopeja koje veličaju revoluciju i ideologiju svenarodnog otpora okupatorskom režimu, u jednom periodu razvoja jugoslovenske kinematografije dolazi do snimanja filmova koji se odnose na isti ratni period, ali sa potpuno drugačijom estetskom i socijalnom orijentacijom. Budući da su ti filmovi rađeni u maniru američkih vesterna, kolokvijalno su nazivani „jugovesternima“, „partizanskim“, „crvenim“ („ostern“ ili „istern“) vesternima.³⁸ Ovi filmovi striktno su se držali žanrovskih konvencija autentičnog vesterna, čiju slavu su pronele glumačke veličine poput Džona Vejna (John Wayne), Garija Kupera (Gary Cooper) ili Kirka Dagleasa (Kirk Douglas). Dok su klasični partizanski filmovi bili nadahnuti komunističkom ideologijom i otpor neprijatelju prikazivali sa mnogo patosa, kao masovan pokret naroda koji se požrtvovano bori za slobodu i ideale novog društva, nova podvrsta holivudizovane partizanštine sa tipično vesternizovanom fabulom stavlja u prvi plan neustrašive pojedinice, obdarene borbenim veštinama, nalik onima koje smo viđali u klasičnim „kaubojcima“. Ti naši „junaci bez mane i straha“ bili su nenadmašni u kaubojskom pesničenju, a u nekim filmovima demonstrirali su i poznavanje zahvata koji se primenjuju u istočnjačkim borilačkim veštinama, kakve su džudo, karate ili džiju-džicu!? Jugoslovenski kauboji, u partizanskim uniformama, vešto su baratali pištoljima, ali su u borbama pokazivali i spretnost u korišćenju konopca i noža.³⁹ To „kaubojizovanje partizana“, pripomoglo je

³⁷ Greg De Kjur, *Jugoslovenski crni talas* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2019), str. 61–63.

³⁸ Nemanja Zvijer, *Ideologija filmske slike: sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla* (Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu, 2011); Radina Vučetić, *op.cit.*; Dragan Batančev, „Cenzura partizanskog vesterna Kapetan Leši (1960).“ *Historijski zbornik*, god. LXVII, br. 2, 2014; Greg De Kjur, *op.cit.*

³⁹ Glumac Boro Begović je u ulozi Tihog u jugoslovenskom filmu „Most“ (1969) Hajrudina

popularizaciji jugoslovenskog partizanskog filma, koji dotad nije nailazio na veliko razumevanje mladih.⁴⁰

Partizanski vestern držao se oprobanih manira svog američkog uzora, što će reći da su se poštovala estetske postavke svih elemenata filmova o Divljem zapadu, od scenarija preko režije, montaže i kamere do glume. Razlika je bila samo u tome što su univerzalnim žanrovskim konvencijama bila pridodata određena lokalna obeležja (geografska, istorijska, kulturna) sredine u kojoj je bila smeštena radnja „domaćeg“ vesterna. Nastanak novog podžanra u jugoslovenskom filmu pokazao je da nisu svi filmovi iz NOB-a monolitni, u smislu da su prikazivali jednostranu sliku partizanskog ratovanja, već da su neki od njih rat tretirali na način akcionog spektakla, poštujući elementarne obrasce holivudske naracije. Sličnost vesterna sa jugoslovenskim predznakom i onog starijeg, američkog, postoji u ravni njihove ideološke i mitologijske sfere, a očituje se kroz najmanje dva nivoa. Prvi je naznačen u eksplicitnom preuzimanju određenih vizuelnih filmskih konvencija iz američkog žanra, dok se drugi odnosi na implicitne ideološke sadržaje i poruke koje postoje u slikama oba filmska žanra.⁴¹

Klasična fabula holivudskog vesterna je u jugoslovenskoj verziji preoblikovana tako da je gledalac lako može konzumirati. Ova „hipoteza“ može se potvrditi u mnogim domaćim ostvarenjima, rađenim u maniru pravih „kaubojaca“. Karakterističan je prvi igrani film jugoslovenskog/srpskog režisera Živorada Žike Mitrovića, „Ešalon doktora M“ (1955). Reč je o akcionom spektaklu, koji je sledio mnoge elemente vestern dramaturgije: žestoke obračune, galop konja kroz pitoreskne predele i trku konja, mnogo puta viđenu u vesternima slavnog Džona Forda. Mitrović je ovim filmom započeo stvaranje potpuno nove poetike jugoslovenskog vesterna.⁴² Po primeni žanrovskih konvencija klasičnog vesterna, Mitrovićev film sledi univerzalne obrasce ovog žanra koji podrazumevaju akciju i uzbuđenje na holivudski način, dok po mestu radnje odnosno dešavanja (Kosovo i Metohija) on nosi određena lokalna obeležja. U pejzažu, koji neodoljivo podseća na klisure Divljeg zapada, putuje karavan koji (poput američkih karavana belih doseljenika) biva napadan od bandita–balista, koji zamenjuju Indijance iz dobro poznatih američkih „karavanskih“ vesterna.

S obzirom na mesto dešavanja, filmovi Žike Mitrovića nose epitet „kosmetičkih“ vesterna. Isti tip filma ovaj režiser će nastaviti, razraditi i usavršiti u ne-

Krvavca pokazao svu veštinu baratanja nožem, ništa manje dobru od one koju je demonstrirao Džejs Kobern (James Coburn), kao Brit, u antologijskom američkom vesternu „Veličanstvenih sedam“ (*The Magnificent Seven*, 1960), Džona Stardžisa (John Sturges).

⁴⁰ Radina Vučetić, *op.cit.*, str. 137.

⁴¹ Nemanja Zvijer, *op.cit.*, str. 49.

⁴² Radina Vučetić, *op.cit.*, str. 133.

kim narednim delima, od kojih je najpoznatije ono pod nazivom „Kapetan Leši“ (1960). Ikonografija vesterna u ovom filmu vezana je za eksterijere, koji su bili skoro identični onima koji se viđaju na Divljem zapadu u američkim vesternima, a prepoznaju se u kanjonima, klisurama i klancima, u kojima se albanski partizani i balisti kreću, galopiraju na konjima i međusobno obračunavaju. I scene koje su snimane u kafanama, kao da su preslikavane iz ambijenta teksaških saluna. Čak su i likovi modelovani po obrascima vesterna.⁴³ Tako je lik kapetana Lešija pretvoren u legendu – on je borac za „pravu stvar“, neosporni autoritet, koji iz svih tuča i sukoba izlazi kao pobednik. Miljenik je žena i kao glavni protagonista, shodno postulatima vesterna, on ima i stalnog pratioca zaduženog za relaksirajuće i komične scene. Njegov vremešni prijatelj, izvesni Šok, koji se pojavljuje u ovom i narednom Mitrovićevom filmu „Obračun“ (1962), donekle podseća na lik Stampija iz Hoksovog filma *Rio Bravo* (1959). Ekskluzivitet je u tome što smo zahvaljujući ovim filmovima dobili i prvu jugoslovensku filmsku zvezdu, oličenu u Aleksandru Gavriću, kao kapetanu Lešiju.⁴⁴

Pomenuti filmovi, uključujući i prve partizanske, dele jednu suštinsku odliku ranih vesterna, u kojima junak dokazuje vernost društvenim vrednostima, time što se izdvaja iz zajednice da bi eliminisao neprijatelja sistema. Pojedini teoretičari u vesternima, dakle i u ovom partizanskom, prepoznaju pojavu koju nazivaju *nacionalna kosmogeneza*, u sklopu koje grupa doseljenika različitih nacionalnosti, jezika, religija i vrednosnih sistema žele stvoriti integrisano društvo ovaploćeno u novoj naciji i novom uređenju. U tom smislu, kapetan Leši je predstavljen kao vojnik narodne armije sa nadnacionalnim identitetom. Ideja jugoslovenstva u ovom filmu dolazi odozdo, od heroja bliskog (albanskom) narodu, a ne odozgo (od vrhovnog komandanta Tita i Partije), kao docnije u spektaklima „Sutjeska“ ili „Užička republika“.⁴⁵

Ostali filmovi ovog režisera koji se ne tiču Drugog svetskog rata imaju dramaturgiju sa uzbudljivim akcionim zapletima koji, takođe, podsećaju na vesterne, naravno u lokalnom i samo Jugoslovenima poznatom ambijentu. To su „Mis Ston“ (1958), „Solunski atentatori“ (1961) i, nadasve, „Marš na Drinu“ (1964). U ovom poslednjem, koji je rađen u maniru Fordovih „konja-

⁴³ Mitrović se opredelio za model nacionalne hegemonije, sudeći po tome što albanski likovi govore srpskim jezikom. Pored lingvističkog, režiser je pribegao tipskim rešenjima i na vizuelnom planu. „Leši poput kauboja jaše konja i puca pištoljem, a besprekorno čistim partizanima suprotstavljeni su prljavi balisti koji nose tradicionalnu albansku odeću, čime je podvučena njihova konzervativnost. Balisti se kriju u planinama koje izgledaju kao stenovita skrovišta iz vesterna Džona Forda i Antonija Mena, a završni obračun s njima dešava se u jezivom ambijentu vajarskog čuda prirode Đavolja varoš“ [Dragan Batančev, „Cenzura partizanskog vesterna Kapetan Leši (1960)“, *Historijski zbornik*, br. 2, 2014, str. 368–369].

⁴⁴ Radina Vučetić, *op.cit.*, str. 134.

⁴⁵ Vidi: Dragan Batančev, *op.cit.*, str. 367–369.

ničkih“ vesterna, postoji paleta stereotipnih likova, karakterističnih za mnoge kaubojske filmove.⁴⁶ Tu je nadobudni komandant, pasionirani kockar, neodoljivi ljubavnik, te mladi i hrabri naivko zvani Veca, neiskusni poručnik koji na neki način predstavlja kopiju lika koji tumači Horst Buchholz (Horst Buchholz) u „Veličanstvenih sedam“. Akcija „Marša na Drinu“ sličí onim vesternima koji su posvećeni borbi američke vojske, posebno konjice, sa raznim indijanskim plemenima. Film završava scenom pogibije majora Kursule, kad dolazi do simboličkog spajanja antičkog ideala pobjede u porazu i poraza u pobjedi, dok se kao muzička podloga čuje moćna kompozicija, komponovana baš u čast ove pobjede.⁴⁷ Kad smo kod poređenja koja se tiču filma kao muzičke predstave, ne manje snažna je i muzika iz pomenutog Stardžisovog vesterna, koja čini dramski lajtmotiv čitavog filma. Po Vilu Rajtu (Will Wright), film je jedini moderni narativni medij, u kome su svakodnevni događaji i jezik povezani sa muzikom, a u vesternu je posebno pojačano njegovo mitsko značenje.⁴⁸

Kada je u pitanju vestern „Tačno u podne“ (*High Noon*, 1952) ili istern, poput „Kapetana Lešija“, postavlja se pitanje koliko su ti filmovi verni istorijskoj istini. Ovo pitanje otvara još jedno šire, a ono se tiče odnosa filma i društvene stvarnosti. Pošto je u pitanju umetničko delo, a ono je pre svega stvar imaginacije, onda je jasno da film, kao konstrukt, ne može (i ne treba) zameniti stvarnost. I bez obzira na to koliko je realističan, on je uvek jednako udaljen od stvarnosti. Stoga je poželjno da recipijent filma bude svestan diskrepance između istorijske stvarnosti i njene filmske konstrukcije. Na kraju, i verodostojnost kao takva nije unapred zadata kategorija, već je čvrsto ukorenjena u društveni kontekst i omeđena njegovim etičkim, političkim, ideološkim ili religijskim nazorima.⁴⁹ Razmatrajući pitanja verodostojnosti filma na primeru vesterna, Andre Bazin (André Bazin) je u Predgovoru za Rjeperuovu (Jean-Louis Rieupeyrou) knjigu o američkom filmskom vesternu konstatovao

⁴⁶ Obrada mitologizovanih istorijskih tema postoji u mnogim američkim, ali i nekim domaćim filmovima. Dva tipična i međusobno slična su *The Alamo* (1960), u režiji Džona Vejna, i „Boj na Kosovu“ (1989), koji potpisuje režiser Zdravko Šotra. U prvom, čija radnja se odvija 1836. godine, malobrojna jedinica teksaških boraca diže oružanu pobunu protiv meksičke vlasti, sa ciljem da zadrži meksičku vojsku i tako omogući svojim odredima da se okupe za odlučujući sukob. Pri tom ginu gotovo do poslednjeg čoveka. U drugom, srpska vojska predvođena knezom Lazarom suprotstavlja se brojnijoj turskoj vojsci i porazom „dobija“ boj, tako što telima svojih junaka, navodno, spašava Evropu od najjačeg naleta Turaka. U oba slučaja, reč je o povesnim događajima, izgubljenim bitkama koje za njihove nacije imaju snagu trijumfa. I jedan i drugi film, ako se izuzme istorijska i mitološka dimenzija, imaju vesternizovanu fabulu koja ističe heroizam i požrtvovanost pojedinaca u borbi za „opštu stvar“.

⁴⁷ Aleksandar S. Janković, *Redefinisanje identiteta: istorija, zabluda, ideologije u srpskom filmu* (Beograd: Filmski centar Srbije, Fakultet dramskih umetnosti, 2017), str. 19.

⁴⁸ Will Wright, Will, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley (Los Angeles, London: University of California Press, 1975), p. 12.

⁴⁹ Nemanja Zvijer, *op.cit.*, str. 15–16.

da, u čisto kvantitativnom smislu, vesterni koji se izričito staraju o istorijskoj istini predstavljaju manjinu. Čuveni francuski filmski kritičar i teoretičar ne ustručava se da kaže da u svojim najromantičnijim i najnaivnijim oblicima vestern predstavlja suštu suprotnost istorijskoj rekonstrukciji, ali smatra da, iako je reč prvenstveno o delima imaginacije, pogrešno je ignorisati njihovu istorijsku osnovanost. „Jer odnosi istorijske stvarnosti i vesterna nisu neposredni i direktni, nego dijalektički. Tom Miks (Tom Mix) je suprotnost Abrahamu Linkolnu (Abraham Lincoln), ali on mu na svoj način ovekovčava kult i uspomenu“.⁵⁰

Ima još filmova jugoslovenske produkcije u kojima postoje tragovi vestern dramaturgije i ikonografije. Najupečatljiviji su oni iz opusa sarajevskog režisera Hajrudina Šibe Krvavca. Njegove akcione filmove, rađene po šablonu američkih vesterna⁵¹, danas smatramo kulturnim ostvarenjima, koja su učrtila već postavljene temelje jednog novog žanra u jugoslovenskoj kinematografiji – partizanskog vesterna. Krvavac je u dobroj tradiciji holivudske dramaturgije akcionih filmova stvorio „nacionalno koristan vestern“. Na njegovom primeru, kao i na Mitrovićevom, mogu se otkriti mehanizmi koje je jugoslovenska vlast koristila da američke uticaje učini pogodnim za sopstvene ideološke potrebe. U isti mah, učinjen je ustupak publici koja je dobijala ono što je htela da vidi. Lakom i privlačnom formom, ovi filmovi su ne samo relaksirali gledaoce nego i uticali na njihovu svest, čime su ostvarivali i određenu „pedagošku“ funkciju.⁵² Ujedno su stvarali osećaj katarze zbog ekonomije siromaštva, u kojoj su se nalazili. Od samog nastanka filma, takoreći, shvatilo se da je ovaj medij idealno sredstvo za nametanje društveno poželjnih vrednosti koje su se, direktno ili indirektno, mogle plasirati vrlo sugestivno i uverljivo. U datom slučaju, one su se vezivale za politiku i ideologiju socijalističkog društva.

Greg de Kjur (Greg DeCuir) zapaža da se partizanski vesterni sarajevskog režisera, uz izuzetak jednog filma, dešavaju u prirodnim prostranstvima Bosne i Hercegovine, koja je bila glavni simbol ovog žanra. Jedan od razloga što se narodnooslobodilačka borba vodila najviše na teritoriji ove jugoslovenske republike bio je taj što je ona sa svojim planinama, kanjonima i „prašumama“ pružala optimalne uslove manevrisanja, a to je najbolje odgovaralo gerilskom, partizanskom načinu ratovanja. Međutim, Bosna i Hercegovina imala je još jednu prednost u odnosu na druga područja bivše Jugoslavije – njena multietničnost najviše je pogodovala svenarodnom otporu. „Seoska prostranstva i bujni naturalizam često su obuhvatali i konje, baš kao u vesternima. Četnici, koji su podržavali monarhiju, obično su prikazivani kako na konjima jašu u

⁵⁰ Vidjeti: Žan-Luj Rjeperu, *op.cit.*, str. 8.

⁵¹ „Diverzanti“ (1967), „Most“ (1969), „Valter brani Sarajevo“ (1972), „Partizanska eskadrila“ (1979)

⁵² Radina Vučetić, *op.cit.*, str. 142–143.

boj, u skladu sa svojom rustičnom, možda i provincijalnom prirodom, shodno pojednostavljenim predstavama ovih filmova. Nemci se u bitku voze na tenkovima, dok se vrli partizani kreću isključivo pešice, što treba da naglasi njihovo skromno poreklo. Shodno tome, u ovim filmovima i prikazivanje različitih vidova kretanja nosi ideološke implikacije.⁵³

Jugoslovenskim producentima i, uopšte, filmskim radnicima bilo je poznato da je filmska slika jedan od značajnijih posrednika u prenošenju određene ideološke poruke, to jeste da se konstituisanje ideoloških značenja, preko filmske slike, nalazi u funkciji direktne i indirektne političke propagande.⁵⁴ Filmska slika, kao ideološka poruka, imala je, takođe, važnu ulogu u partizanskom vesternu kao veoma popularnom filmskom žanru. Odatle naglašena blagonaklonost jugoslovenskih vlasti prema partizanskim spektaklima, odevenim u ruho zapadnih vesterna. Upliv politike i ovde je postojao isključivo iz ideoloških razloga. Dopuštanje američkog uticaja, kada su u pitanju partizanski akcioni filmovi, odgovaralo je vlastima, u smislu skretanja pažnje sa gorućih problema društva na sve što je činilo suštinu Holivuda – izlazak iz sive i sumorne svakodnevice u lažni svet raskošnog, lepršavog i ružičastog života. Ukratko, jugoslovenskim vlastima bio je preko potreban holivudski hepiend.⁵⁵ Na taj način, socijalistička vlast, sa Savezom komunista, kao „avangardom radničke klase“, ispunila je dvostruki cilj: s jedne strane, zadovoljila je potrebe široke publike, povlađujući njenom ukusu i, s druge, postigla da partizanski vestern ispuni njene vitalne političke i ideološke interese.

Zaključak

Posleratno jugoslovensko socijalističko društvo odlikovalo se brojnim kontradiktornostima, koje nisu zaobilazile ni plan kulture. Film je u to vreme bio, moglo bi se reći, vodeća umetnost – ne zbog svojih estetskih mogućnosti, koje su bile nesumnjive, već zbog velike ideološke i propagandno-političke moći tog medija, da poruke može prenositi za kratko vreme velikoj masi ljudi. U prvo vreme, bila je očigledna kompletna sovjetizacija jugoslovenskog društva koja je, u kinematografskom kontekstu, obeležena enormnim uvozom sovjetskih filmova. Međutim, posle 1948. godine i Titovog istorijskog „ne“ Staljinu, dolazi do potpunog obrta i pozapadnjačenja – do jačanja međudržavnih veza sa zemljama Zapada (posebno sa SAD), u čemu je bila ne

⁵³ Greg De Kjur, *op.cit.*, str. 66.

⁵⁴ Nemanja Zvijer, *op.cit.*, str. 21.

⁵⁵ Radina Vučetić, „Kauboji u partizanskoj uniformi (američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka)“, *Tokovi istorije*, br. 2, 2010, str. 150–151.

mala uloga filma. Od tada, pa nadalje, sovjetski film gubi i na prikazivanosti i na gledanosti.

Koristeći sukob Tita i Staljina, Sjedinjene Države su dobile podsticaj da izazovu rascep unutar komunističkog sveta. U prvim godinama Hladnog rata, Amerika osim moralne podrške pruža Jugoslaviji pomoć u vidu raznih zajmova i kredita. Naročiti vid saradnje očitovao se na kulturnom planu, kada dolazi do prave ekspanzije američkog filma u SFRJ. Od početka pedesetih godina, američki filmovi imaju apsolutnu većinu po pitanju prikazivanosti i gledanosti. Žanr klasičnog holivudskog vesterna stoji u vrhu popularnosti, posebno kod jugoslovenske omladine i ta tendencija traje nekoliko narednih decenija. Visoka pozicioniranost vesterna nije postojala (samo) zbog estetskih kvaliteta te vrste filmova niti zbog umetničkih preferencija publike, iako se tim faktorima ne može poreći važnost. Američki film, pa tako i western, bili su društveno poželjni, pre svega, zbog prozapadne orijentacije tadašnjeg političkog vođstva.

Pored toga što je američki western u Jugoslaviji bio vodeći filmski žanr u receptivnom smislu, u zemlji „mekog“ socijalizma, počela su se snimati dela po modelu filmova sa Divljeg zapada. Reč je o tzv. partizanskom vesternu, nastalom u procesu holivudizacije partizanskog filma, kada dolazi do „kaubojizovanja“ partizana. U domaćem društvenom ambijentu, kauboje su zamenili partizani, a Indijance raznorazni kvislinzi, „domaći izdajnici“ i saradnici okupatora. Što se tiče žanrovskih konvencija, one su se poštovale, kao u svakom vesternu – bilo je dosta pesničenja, revolveraških obračuna, jahanja konja, napada na karavane i slično.

Iako Divlji zapad, kao reč i kao sintagma, sadrži apriorno negativnu konotaciju – kao društvo anarhije, anomalije, bezakonja, zločina, brutalnosti i nemoralu, u Jugoslaviji se i na tom planu našlo načina za isticanje nekih vrli-
na, koje su pripisivane uglavnom junacima, koji su se borili protiv tih poroka. Oni su se odlikovali hrabrošću, poštenjem, humanošću i zaštitničkim stavom prema slabijima od sebe, što su, zapravo, vrednosti na kojima je (makar deklarativno) počivala jugoslovenska socijalistička zajednica. Na taj način su unekoliko prevaziđene antinomije između socijalizma, kao društva jednakih ljudi, i kapitalizma, koji je bio bremenit klasnim antagonizmima i nizom drugih socijalnih suprotnosti. Nalaženjem bliskosti u razlikama, putem filmskog vesterna, postignuta je dvostruka dobit – zadovoljni su bili filmski producenti, ali i publika, čiji je ukus bio vaspitavan u duhu koji je imponovao manipulativnoj političkoj eliti.

Literatura

- Balaš, Bela. Filmska kultura. Beograd: Filmska biblioteka. 1948.
- Batančev, Dragan. „Cenzura partizanskog vesterna Kapetan Leši (1960)“. Historijski zbornik, god. LXVII, br. 2, str. 361–380. 2014.
- Božilović, Nikola. Filmska komunikacija. Beograd: Nezavisno autorsko izdanje. 1996.
- Božilović, Nikola. „The Film Critique as a Factor of Film Communicativity“. Facta universitatis: series Philosophy and Sociology, Vol. 1, No 5, pp. 491–497. 1998.
- Cawelti, John G. The Six-Gun Mystique. Ohio: Bowling Green Popular Press. 1971.
- DeKjur, Greg. Jugoslovenski crni talas. Beograd: Filmski centar Srbije. 2019.
- Dević, Milan. Između zabave i propagande: strani film u beogradskim bioskopima od novembra 1944. do kraja 1955. godine. Beograd: Filmski centar Srbije. 2015.
- Fulkinjoni, Enriko. Civilizacija slike. Beograd: Institut za film. 1980.
- Hauser, Arnold. Sociologija umjetnosti 1. Zagreb: Školska knjiga. 1986.
- Hauzer, Arnold. Socijalna istorija umetnosti i književnosti 2. Beograd: Kultura. 1966.
- Ilić, Miloš. Sociologija kulture i umetnosti. Beograd: Naučna knjiga. 1974.
- Janković, Aleksandar S. Redefinisanje identiteta: istorija, zablude, ideologije u srpskom filmu. Beograd: Filmski centar Srbije. Fakultet dramskih umetnosti. 2017.
- Janjetović, Zoran. Od Internacionale do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije. 2011.
- Koen-Sea, Žilber. Oglad o načelima jedne filozofije filma. Beograd: Institut za film. 1971.
- Kuk, Dejvid A. Istorija filma I. Beograd: Clio. 2005.
- Kuk, Dejvid A. Istorija filma II. Beograd: Clio. 2007.
- Marks, Karl – Engels, Fridrih. O književnosti I umetnosti. Beograd: Rad. 1976.
- Moan, Rafaela. Filmski žanrovi. Beograd: Clio. 2006.
- Moren, Edgar. Film ili čovek iz mašte. Beograd: Institut za film. 1967.
- Moren, Edgar. Duh vremena 1. Beograd: BIGZ. 1979.
- Nemanjić, Miloš. Filmska i pozorišna publika Beograda: socijalno-kulturni uslovi formiranja u periodu 1961–1984. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. 1991.

- Perković, Ante. Sedma republika: pop kultura u YU raspadu. Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik. 2011.
- Petrić, Vladimir. Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu. 1970.
- Powdermaker, Hortense. Hollywood, the Dream Factory. Boston: Little, Brown and Company. 1950
- Ranković, Milan. Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu. Beograd: Institut za film. 1970.
- Repovac, Hidajet. Sociologija simboličke kulture. Sarajevo: Fakultet političkih nauka. 2009.
- Rjeperu, Žan-Luj. Vestern ili pravi američki film. Beograd: Jugoslovenska kinoteka. 1960.
- Todorović, Aleksandar. Filmski ukus kod omladine. Beograd: Institut za film. 1971.
- Vučetić, Radina. „Kauboji u partizanskoj uniformi (američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka)“. Tokovi istorije, br. 2, str. 130–152. 2010.
- Vučetić, Radina. Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka. Beograd: Službeni glasnik. 2012.
- Wright, Will. Sixguns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1975
- Zvijer, Nemanja. Ideologija filmske slike: Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu. 2011.