

КОСОВО И МЕТОХИЈА У СРПСКОМ ФИЛМУ (4)

Између историје догађаја
и кинематографске фикције

Са филмом и културом у целини дешавало се исто што и са државом. Неискрен однос према њеним прокламованим темељним вредностима, стављање уметничких средстава у функцију идеолошке лакировке, прећутна подршка сецесионистичким тенденцијама, све до правих диверзија против истине и заједничке будућности. У великој мери у тим процесима и пројектима, суштински антисрпским и антијугословенским, суделовали су и српски аутори, као и београдска филмска предузећа. У овом наставку размотрићемо оснивање и деловање предузећа „Kosova film” (1969), као и филмове *Вук са Проклетија* (1968) и

Како умрети

(1972) Микија Стаменковића. Поуке ће свак моћи да извуче сам

[Пише: Жарко Драгојевић *](#)

Током процеса политике децентрализације друштвено-економског система земље и њеног државног уређења, образлагане тежњом за свеопштом равноправношћу народа и народности нове Југославије, као и настојањима за јачањем друштвене праксе самоуправљања на свим нивоима организованости државе и друштва, одвијао се и процес децентрализације кинематографског система послератне Југославије. Већ укидањем Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, априла 1951. године, а посебно Савезног фонда за унапређење кинематографије, јула 1962. године, сва питања из области уређења и развоја кинематографије пренета су у надлежност република, осим донекле институције филмске цензуре која је све до 1971. године постојала и на савезном нивоу, али само када је реч о страном филму, јер је издавање дозвола за приказивање домаћих филмова од 1965. године прешло у надлежност републичких комисија.

[1](#)

Када је реч о покрајинама у оквиру Републике Србије, Социјалистичкој Аутономној Покрајини Косову и Метохији и Социјалистичкој Аутономној Покрајини Војводини, процес њиховог постепеног друштвено-економског и политичког осамостаљивања у односу на Републику Србију, који је нарочито био интензиван шездесетих година прошлог века, а довршен Уставом СФРЈ из 1974. године, пратио је и све израженији процес културне аутархије ових подручја у односу на матичну републику. Због специфичне националне структуре становништва, већинског албанског живља, ово се посебно односило на подручје Косова и Метохије. Али и поред тога све до средине шездесетих година XX века на Косову и Метохији није успевало да се оснује ни једно филмско производно предузеће, што због мањка материјалних ресурса, што због недостатка уметнички образованог и технички оспособљеног кинематографског кадра. Целокупна производна кинематографска делатност на Косову и Метохији одвијала се у организацији београдских филмских предузећа. У домену играног филма то су били „Авала филм“, „Уфус“, „Славија филм“, документарног „Дунав филм“, пропагандног и информативног „Филмске новости“ – предузеће које је од свог оснивања па све до распада југословенске државе било и остало под патронатом савезних органа власти. Од филмских предузећа из других југословенских република кинематографском делатношћу на Косову и Метохији бавили су се још у незнатној мери „Ловћен филм“ из Титограда, ондашња СР Црна Гора, и „Вардар филм“ из Скопља, ондашња СР Македонија.

У таквим друштвено-политичким околностима и економским приликама прва кинематографска институција основана на Косову и Метохији у социјалистичкој Југославији, после Другог светског рата, био је Културно-пропагандни центар Аутономне Косовско-метохијске Области (касније Културно-пропагандни центар САП

Косова). Центар је основан у октобру 1960. године са задатком, како је стојало у његовом Статуту, да брине о пословима кинофикације Области, да преко курса и семинара оспособљава стручни кадар за рад на биоскопској пројекционој техници, да у оквиру своје просветне и пропагандне делатности путем филма помаже едукацију деце и омладине, да обавља нахсихронизацију филмова на шиптарски, односно албански језик, напослетку, да обавља и производњу краткометражних, документарних филмова и репортажа, по потреби и играног филма сагласно са Општим законом о филму.

[2](#)

Све до половине шездесетих Центар се није бавио филмском производњом већ му је средишња делатност била нахсихронизација на шиптарски, односно албански језик наставних и других филмова, како домаћих, тако и страних, њихова дистрибуција и приказивање. Први нахсихронизовани дугометражни домаћи играни филм на шиптарски, односно албански језик био је

Капетан Леши

, 1965. године, после којег су нахсихронизовани и филмски ратни спектакли

Козара

и

Неретва

, касније и други филмови.

У

време када је телевизија као медијум и средство пропагандног деловања на овим просторима још увек била у повоју,

[3](#)

друштвена улога филма као средства масовног општења у медијуму „покретних слика” била је од приоритетне важности, не само на плану уметничке делатности и естетске комуникације, већ и на плану културно-образовних, информативних и пропагандних задатака и активности. Стога су задаци Центра у друштвеном смислу били веома сложени, па ипак његов најважнији циљ био је што бржа материјална и кадровска оспособљеност за заснивање властите филмске производње.

Тако

свој први документарни филм

Екселенција

,

[4](#)

у режији београдског редитеља Здравка Велимировића, Центар реализује крајем 1966. године, да би наставио континуирану производну делатност све до 1970. године, када се Центар гаси, после оснивања „Косова филма”, 1969. године, првог самосталног покрајинског филмског предузећа.

Од

филмско-историјске важности је и чињеница да се на шпици филма

Екселенција

, на предлог редитеља Здравка Велимировића,

[5](#)

по први пут појавио продуцентски натпис „Космет филм”. Од тада, за три године свога постојања, „Космет филм” је под формалноправним окриљем Центра произвео шест документарних филмова и два играна, у копродукцији са београдским предузећима, од

којих и први играни филм на албанском језику

Uka i Bjeshkave të Nemuna

, на српском

Вук са Проклетија

, 1968. године.

2

Редитељ филма *Uka i Bjeshkave të Nemuna* (*Вук са Проклетија*) био је Миомир Мики Стаменковић, познати београдски филмски делатник, најпре дугогодишњи помоћник режије у филмовима Живорада Митровића, а после и самостални редитељ. Искуство стечено у раду са Митровићем у многome је определило редитељски проседе Миомира Стаменковића у правцу овладавања драмском формом ратног акционог филма. У том смислу се и његов филмски првенац,

Вук са Проклетија

, мада на моменте са видљиво испољеним аспирацијама ка дубљем драмском нијансирању радње и психолошком понирању у унутрашњи свет својих јунака, на крају ипак зауставио на формалним постулатима ратног акционог филма. Међутим, много је важније што су сценаристи овог филма били косметски Албанци, Абдурахман Шаља и Муртеза Пеза, а као сарадник на сценарију потписан је македонски књижевник Коле Чашуле.

Шаља

је већ тада важио за афирмисану личност косметске, односно српске и југословенске кинематографије, са репутацијом карактерног филмског глумца, аутентичног изгледа и модерног глумачког израза, али и агилног филмског делатника на ширем кинематографском плану, посебно у сфери организовања филмске производње на Косову и Метохији.

[6](#)

С обзиром на актуалне друштвено-политичке и идеолошке прилике у земљи, али и доминантни жанровски тренд у ондашњој југословенској кинематографији, било је очекивано да и први филм на албанском језику буде дело са темом из

„народноослободилачке борбе” народа Космета у време Другог светског рата. Тим пре ако се има у виду да је југословенски ратни филм тада сматран и савременим филмом, јер су његови садржаји и структуре значења у дневнополитичком смислу били крајње актуални и делатни, пре свега на плану едукативног и пропагандног ширења идеолошких догмата о револуцији и социјалистичкој изградњи земље, али и ширењу догмата о новом југословенском патриотизму оличеном у пароли – *Да живи братство и јединство народа и народности Југославије*

– скованој током рата у наводно једнаковољној борби свих народа и народности Југославије против фашистичког окупатора земље. Иначе, у теорији жанра, *ратним филмом*

се назива она врста филма који свој сиже заснива на обради догађаја из времена оружаних ратних сукоба углавном блиских савременом добу, јер филмови који за свој сиже узимају ратне догађаје из даље и далеке прошлости подлежу нешто другачијем жанровском одређењу, рецимо, најчешће се подводе под одредницу *историјски филм*

.

А

судећи по томе што је сваки рат (не само по Клаузевицу)

[7](#)

наставак вођења политике оружаним средствима, онда је, следствено томе, и сваки ратни филм – политички филм.

[8](#)

Да ствари овако стоје на више него егземпларан начин потврдила нам је производна пракса југословенског ратног филма, у домаћем колоквијалном филмском жаргону називаном још и „партизански филм”, све због чињенице да је његов доминантни садржај чинила тема партизанске борбе народа Југославије против фашистичких окупатора земље у време Другог светског рата (1941–1945), али и тема социјалистичке револуције, односно преузимања власти у земљи оружаним путем у току и након рата и њеног каснијег уређења на новим друштвеним основама. Међутим, у овом филму било је више него приметно заобилажење и гурање у страну средишње и најмучније чињенице Другог светског рата на просторима бивше Југославије: крвавог међунационалног сукоба и геноцидног страдања српског народа у њему. Тако се већина „партизанских филмова” заснивала на мимикријском заташкавању ове чињенице и уместо тога наметању једнообразног, владајућег и обавезујућег политичко-идеолошког наратива о „братству и јединству народа и народности Југославије” и „народноослободилачкој борби” као суштинским садржајима и безупитним аксиомима ове борбе у којој су на једнаковољан и симетричан начин учествовали, без разлике, сви народи и народности Југославије, уз пратећи наратив о демократским идеалима социјалистичке револуције, односно оправданости борбе за власт оружаним путем у условима окупације земље и отуда неизбежно проузрокованим грађанским ратом, вођеним, пре свега, између Срба комуниста (партизана) и Срба ројалиста (четника).

Због

свега овога је југословенски ратни филм у рукама власти све време био и моћно пропагандно средство потврђивања актуалног државног поретка, односно политичког учвршћивања послератног друштвеног и државног уређења земље.

[9](#)

Потребно

је нагласити да је у производном корпусу југословенског ратног филма било и филмова критички настројених према појединим доктринарним истинама о карактеру „народноослободилачког рата” и „братству и јединству народа и народности Југославије”, међу којима је било и дела од истинског филмског уметничког домета,

[10](#)

али она нису могла битно да утичу ни својим бројем, ни својом идејом на промену доминантног филмског идеолошког обрасца утврђеног у производима главног тока „партизанског филма”.

[11](#)

Имајући у виду овај неприкосновени културни и кинематографски контекст, који се управљао према стриктним захтевима за строго одржање задатог идеолошког наратива, у главни ток „партизанског филма” требало је нужно да буде уклопљен и први филм на албанском језику са темом из НОБ-а (Народноослободилачке борбе), у којем би се, *muta tis mutandis*

, поновиле све оне безупитне и окоштале владајуће друштвене митологеме о револуцији, братству и јединству, токовима народноослободилачке борбе народа и народности Југославије за време Другог светског рата на просторима целе државе, без изузетка, самим тим и на Косову и Метохији. Међутим, у настојању да у свему одговоре постављеном задатку аутори првог филма на албанском језику направили су неочекивани отклон од владајућег наратива уносећи у причу филма, поред савремених идеолошких, и традиционалне мотиве суживота Срба и Албанаца на Косову и Метохији. Тиме су посредно окрњили физиогномију актуалног догмата о „братству и јединству” два народа на Космету искованом током народноослободилачког рата и револуције. Овим поступком су ствараоци првог филма на албанском језику у новој Југославији, свакако пре случајно и несвесно него са свесном намером, указали на сву немоћ, недовољност и испразност титоистичке политике „братства и јединства” на Косову и Метохији, с обзиром на то да је стварно стање међунационалних односа Срба и Албанаца на Космету, како у току Другог светског рата, тако и после рата, било у многим погледу супротно садржају пропагандног гесла.

Догодило

се ненадано да у једном „партизанском филму”, и то првом на албанском језику, прописани и обавезујући савремени идеолошки догмат о „братству и јединству” буде подређен, ако не и у потпуности прекривен једним архаичним, али свакако аутентичним и живим догматом када су у питању нарав и психологија Албанаца, њихова племенска свест и обичајно право, догматом о праву „враћања крви”, то јест крвној освети, и догматом о држању задате речи („бесе”).

[12](#)

Дакле, једно архаично, патријархално и конзервативно друштвено наслеђе које је по дефиницији проглашавано непријатељем сваког револуционарног преображаја државе и друштва, овде је актуализовано на позитиван начин у контексту савремених политичких потреба и нове идеолошке стварности.

Радња филма *Вук са Проклетија* одвија се у време италијанске окупације Метохије током Другог светског рата, дакле у доба трајања марионетске фашистичке творевине на тлу Косова и Метохије, Велике Албаније, при чему се ова чињеница у филму не спомиње. Филм започиње цитатом, својеврсним лајтмотивом филма, албанске народне легенде у којој се каже: „Кад се роди син, засади се јаблан. Када погине син, посече се јаблан.” Тако већ на почетку филма видимо како главни јунак, Ука (Вук), секиром обара два јаблана од три засађена, по чему закључујемо да су му двојица синова, од тројице колико их је имао, тог тренутка погинула. У даљем току филма не сазнајемо ништа о околностима или разлозима њихове погибје, нити да ли су некој, и којој, од сукобљених страна у рату (балистима или партизанима) погинули евентуално припадали.

Постоји

само лажна оптужба да су их убили комунисти, односно Срби, како се директно каже у једној сцени филма. Протагониста ове тврдње је трећи Вуков син, Џахид. – Џахид: „Ко је убио моју браћу?” – Вук: „Рат, Џахиде, рат их је убио.” – Џахид: „Убили су их комунисти! Срби! Чекали су своју прилику.”

[13](#)

Ово поистовећивање комуниста са Србима у филму и данас делује „изненађујуће”, јер сугерише да је партизански покрет отпора на Космету, који су предводили комунисти, био једнонационалан, што је за оно време била више него јеретичка и непожељна тврдња, када се има у виду обавезујући политички наратив о мултиетничности партизанских јединица кроз које се ковало „братство и јединство” народа Космета. Чуди како је наведени исказ могао да опстане у оваквом децидираном виду, а да га ондашњи будни чувари „историјске истине” јавно не проскрибују. Образложење може бити само једно, естетичко: изговорио га је негативац у филму, Џахид, трећи Вуков син, који, за разлику од Вука, свога патријархалног оца, господара „живота и смрти” подно Проклетија, живи у граду, повратник је из Рима у којем се школовао, усвојеник је и зет Фуад-бега, представника квислиншке владе под патронатом италијанских окупатора. Мада у почетку лојалан оцу, Џахид, заведен подвалама и интригама свога татора, Фуад-бега, у једном тренутку поверује у подметнуте лажне доказе да су му браћу убили Срби, комунисти, и тражи од Вука допуштење да освети убијену браћу, тако што ће најпре убити Уроша, оца оклеветаних Срба, партизана, а потом и целу његову породицу. Вук то одбија са ставом да му је Урош побратим чији су кућа и породица под његовом заштитом. И да је само он, Вук, тај који може да одлучује о враћању проливане крви. – Џахид: „Моја је обавеза да вратим крв!” – Вук: „Крв твоје браће је само моја обавеза! Само моја, упамти!” Међутим, Џахид, заведен сплеткама Фуад-беговим, ипак, креће путем освете и злочина потпомогнут италијанским окупатором.

Уследиће

отворени сукоб између оца и сина, напослетку и обрачун, у чијем разрешењу отац, Вук, слично Тарасу Буљби у истоименом Гогољевом роману,

[14](#)

убија сина, Џахида, да би на самом крају филма посекао и трећи засађени јаблан, тај у филму митолошки симбол рађања и умирања.

[15](#)

Радило се доиста о успелом приказу лика једног косметског Албанца у домаћем филму,

свакако, у великој мери идеализованог, али, свеједно, филмски уверљивог и добро оствареног, због актуалних политичких прилика свесно деидеологизованог и аполитизованог, изграђеног на идеализованим претпоставкама обичајног права и традиционалног морала косметских Албанаца. – Вук: „Слушај ме, сине: десетинама, стотинама година живимо овде и заједно растемо, свако по својим обичајима и вери. Мржња овде најлакше клија. Ја је никада нисам имао у себи. Нећу дозволити да је било ко усади у тебе.” Благородне речи једног косметског Албанца изговорене са филмског платна, на албанском језику. Колико су биле аутентичне и делотворне?

Филм

а је премијерно приказан у лето 1968. године, да би већ на јесен, крајем новембра, уочи албанског националног празника, широм Косова и деловима западне Македоније, избиле масовне демонстрације Шиптара, предвођене студентском омладином, са главном паролом: „Смрт српским угњетачима!”

[16](#)

Тако су, ето, у стварном животу, заправо, Џахид и Фуад-бег надвладали Ука, а не обратно, Ука (Вук) Џахида и Фуад-бега, као на филму.

У драмском ткиву *Вука са Проклетија* могуће је издвојити још један наративни ток који изненађује својим неочекиваним садржајем. У питању су сцене у филму у којима се о међунационалним односима на Космету између два светска рата, у претходној Југославији, говори са носталгијом, са жалом за прошлим временима у којима је наводно преовладавао мултиетнички и социјални склад, љубав и разумевање међу младима различитих националности, које су само рат и окупација земље пореметили и довели до раздора. Протагониста ових тврдњи у филму је Српкиња Лела, илегалка, припадница партијске ћелије у граду, али и Џахидова негдашња другарица из детињства, потом колегиница са студија у Риму, напослетку и љубав. – Лела: „Волела сам га!” – Стана: „Зато се оженио другом.” – Лела: „Оженили су га обичаји. Али сада је у питању отаџбина. Не може их имати две.” (Уочљиво је да се не наводи о којој је отаџбини реч.) У име старих добрих времена Лела покушава да приволи Џахида да се уместо окупатору прикључи покрету отпора. – Лела: „Звала сам те да нам се придружиш?” – Џахид: „Коме?” – Лела: „Нама, друговима из детињства. Ако си још увек онај исти... Џахид из наше учионице... Разред је поново на окупу, Рамиз, Кољ...” Тврдити у оно време да је у предратној буржоаској Југославији, „тамници народа” под стегом „великосрпског хегемонизма”, било ичега доброг на било којем пољу државног и друштвеног живота, социјалном, културном, а поготову националном, у једном „партизанском филму”, и не само њему, него и сваком другом јавном дискурсу, било је више него неприхватљиво, самим тим подложно сваковрсној критици и осуди од стране аутократских партијских и културних власти. Међутим, у условима несумњивог неуспеха титоистичке политике „братства и јединства” на Косову и Метохији, која се заснивала на пропаганди једностраних истина о токовима народноослободилачке борбе, револуције и сукобима на националној основи током Другог светског рата на простору претходне Југославије, актуална политичка номенклатура, али и шира друштвена јавност земље били су спремни да много чему прогледају кроз прсте када је у питању ово подручје. Тако се догодило да више него видно идеолошко разводњавање садржине

официјелног државног догмата о „братству и јединству” на Косову и Метохији, позитивним односом према традиционалним облицима заједничког живота Срба и Шиптара у прошлости, посебно у предратној Југославији, наиђе на транспарентну ћутњу, па и прећутно прихватање.

И коначно, оно што је било очигледни недостатак у Митровићевим филмовима, да су снимани на српском језику са албанским јунацима, у *Вуку са Проклетија* се понавља, али сада у супротном смеру. И поред мултиетничности филмског сажета, у којем доминирају ликови Албанаца, али има и ликова Срба, као и ликова италијанских окупатора, у *Вуку са Проклетија*

немогуће је чути и једну реч изговорену на српском језику. Штавише, сами Срби у одвојеним сценама филма (Лела и Стана, рецимо) међусобно комуницирају на албанском, односно шиптарском језику. Ауторски поступак је тим чуднији што у филму постоји читав низ сцена у којима се дијалог између Албанаца и Италијана одвија на италијанском језику, сасвим оправдано и са естетског и са онтолошког становишта, пре свега да би се потврдила реалистичност фактуре приче и њена истина, али је зато српски језик у филму изостављен. Ко је и како, на који начин и којом аргументацијом одлучивао да у филму не буде српског језика остаје непознато. Сва је прилика да о томе није могла да одлучује само естетика него и политика. Међутим, упркос лако уочљивим слабостима и недостацима овог филма, у првом реду пренатрпаности његове радње, одакле су проистекле и многе друге његове драматуршке, идејне и естетске неравнине, гледано у целини филм

Вук са Проклетија

је урађен са концентрисаном пажњом аутора да у представљању међунационалних односа Срба и Шиптара на Космету ни у једном тренутку не искораче изван граница дозвољеног, чиме су свесно избегли ризик, али и пропустили могућност отворенијег критичког сучељавања са најмучнијом страном тих односа – албанским шовинизмом и сепаратизмом на Косову и Метохији, било кроз призму критичког сагледавања његовог испољавања у прошлости, било континуираног раста у садашњости. У оновременим строго контролисаним аутократским политичким и идеолошким околностима овај је филм у разоткривању политичких и ратних прилика на Космету у време Другог светског рата отишао онолико далеко колико му је било у том тренутку могуће да оде, па отуда, упркос неравнинама, он и данас

mutatis mutandis

оставља утисак остварења солидне филмске грађе и честитих ауторских намера.

Оснивањем „Kosova filma”, 1969. године, првог самосталног филмског предузећа у покрајини, започиње једно сасвим ново раздобље у развоју кинематографије на *Косову и Метохији*

, односно већ тада само

Косову

. Политичке промене које су довеле до промене имена покрајине огледале су се и у називу новооснованог филмског предузећа. И мада је филмско предузеће „Kosova film” од самог почетка својим средствима улазило у копродукциону сарадњу са другим предузећима у земљи, посебно са оним из Београда, када је у питању његова самостална производња, било у области документарног било играног филма, она се углавном сводила на израду филмова на албанском језику и тематику која се претежно тичала косметских Албанаца, врло ретко и других народа и народности Космета. Преовладало је мишљење да тематиком и културним потребама Срба и других народа и народности на Косову и Метохији могу да се баве и друга филмска предузећа у Србији и Југославији, а да је приоритетни задатак „Kosova filma” да буде у функцији остварења културних потреба косметских Албанаца. На страну то што се посебношћу живота и актуалном стварношћу косметских Срба, ван контекста албанског миљеа, све до средине осамдесетих година XX века српски филм није бавио ни у обрисима. Тако се „Kosova film” временом кроз своју програмску и производну политику профилисало у предузеће само албанске народности на иначе мултиетничком Косову и Метохији. Међутим, у почетним годинама свога рада, у недостатку школованог и обученог уметничког и техничког филмског кадра, предузеће „Kosova film” се у својој производној пракси и даље ослањало на београдске филмске делатнике. То је потрајало све до средине седамдесетих, када је са београдске и загребачке филмске академије у покрајину почео да пристиже и први школовани филмски уметнички кадар косметских Албанаца. Због тога се и догодило да сценариста и редитељ првог самосталног филмског пројекта предузећа „Kosova filma”,

Si të vdiset

, на српском

Како умрети

, који је реализован 1972. године, не буду Албанци.

И други играни филм на албанском језику у српској кинематографији, *Si të vdiset (Како умрети*

), заснован је на идеолошкој тематици „народноослободичког рата”, „партизанске борбе” и „братства и јединства” народа и народности Космета.

Сценариста

филма био је познати српски књижевник Бранимир Шћепановић,

[17](#)

а сарадник на сценарију и редитељ филма већ опробани, када су у питању жанр „партизанског филма” и тематика косметског поднебља, Миомир Стаменковић. Филм је и по идеји, и по тематици, и по драмској структури приче, и по амбијенту веома сличан своме претходнику, В

уку са Проклетија

, али и многим другим филмовима у српској и југословенској кинематографији настајалим по жанровском обрасцу „партизанског филма”.

Када

је реч о глумачкој подели, за разлику од

Вука са Проклетија

, у овом је филму у веома високом проценту био заступљен глумачки кадар из редова албанске народности, укључујући и све четири насловне улоге.

[18](#)

Драмско ткиво филма чини сиже једног стварног догађаја из Другог светског рата, када су двојица комуниста, револуционара, један Србин, Боро Вукмировић, а други Албанац, Рамиз Садику, заједнички стрељани, и то загрљени, од стране италијанских окупатора и њихових шиптарских помагача. Бора и Рамиза су још пре краја рата нове комунистичке власти прогласиле народним херојима а њихов трагични крај искористиле у пропагандне сврхе за каснију друштвену митологизацију заједничке борбе Срба и Шиптара за ослобођење Космета од фашистичких окупатора.

Упркос

постојећим историјским контраверзама о позадини овог убиства, обавијеним више него добро скриваном истином о унутарпартијском ратном обрачуну, издаји, и политичким сукобима на националној основи око питања послератне судбине Косова и Метохије.

[19](#)

Филм

Како умрети

ни у назнакама не задире у ово круцијално питање косметске ратне збиље и њених факата, па је немогућност обелодањивања пуне историјске истине

[20](#)

о овом догађају вероватно и довела до тога да аутори филмске приче о „Бору и Рамизу” промене имена својих јунака, па уместо Бора и Рамиза имамо Висара и Младена, чиме је јавности јасно стављено до знања да је у филму више реч о уметничкој фикцији, а мање о фактографији стварног догађаја. И раслојеност акционе равни самог филма то потврђује. Главна радња филма се одвија на линији унутаршиптарског сукобљавања око питања фашистичке окупације земље, одбране националних и политичких интереса Шиптара, и њиховог односа према косметским Србима. Протагонисти ове приче су Висар, млади комунистички илегалцац, његова девојка Теута, Теутин отац Елези-бег, сарадник окупатора али и душеван човек којег мучи дилема да ли је у рату на правој страни, и крвава шиптарска квислиншка власт под патронатом италијанских окупатора. Насупрот главној радњи, тема ратног пријатељства између Висара и Младена развија се споредним драмским током и тек на крају филма има своју апотеозу. И поред тога ондашња филмска и културна јавност говорећи о овом филму непрестано је истицала симболички значај његове споредне радње, видно заобилазећи могућност да се на

скрупулознији и детаљнији начин позабави перцепцијом главне радње филма. Изостао је слободнији прилаз филму и следствено томе пропуштена могућност смелијег разоткривања историјских истина о збивањима на Косову и Метохији у току Другог светског рата и касније одатле произашлих последица. Један од разлога за ову „заробљеност критичког ума” јесте, свакако, недовољна обавештеност и непознавање стварности живота на Косову и Метохији од стране тадашње интелигенције, настала као последица строге цензуре слободног протока информација о стварном стању политичких и других прилика на Косову и Метохији од стране владајућег титоистичког режима, али и психолошки утицај на јавну свест тада већ увелико поунутрашњене идеолошке легенде о „Бору и Рамизу” у југословенском друштву и култури. То је допринело да публици буде наметнуто једно рестриктивно, површно и једнострано читање овог филма, посебно његовог краја, у којем долази до стрељања загрљених Висара и Младена (читај: Бора и Рамиза). Ево како тај крај изгледа. Пошто је Младен ухапшен, Висар са другим илегалцима креће у акцију његовог ослобађања из затвора. Међутим, приликом акције упадају у замку, јер је у међувремену дошло до издаје, и Висар бива ухапшен. Квислиншка власт намерава да стреља обојицу комунистичких илегалца, и Висара и Младена. Али, пре него што ће то да учини Висару нуди нагодбу: ослободиће га под условом да се одрекне свога комунистичког интернационализма и врати у окриље свога народа. – Елези-бег: „Ти си један од нас.” – Висар: „Ја сам комуниста.” – Елези-бег: „Албанац који се бори против свог сопственог народа.” – Висар: „Ја се борим против вас...” (...) – Полицијски квислиншки заповедник: „Зашто нам се не придружиш? Докле ћеш да одбијаш? Имамо сада све: слободу, своју заставу, свој језик... Како можеш више да волиш комунисте од свог сопственог народа?” – Висар: „Уморан сам од твојих питања.” (...) У затворску ћелију долази Елези-бег. – Елези-бег: „Дошао сам да те водим.” – Висар: „Куда, Елези-беже?” – Елези-бег: „На слободу. Треба да живиш.” – Висар: „По коју цену?” – Елези-бег: „Придружићеш нам се. Живот је у питању.” – Висар: „Како се усуђујеш, Елези-беже, да ми то говориш...” – Елези-бег: „Исто си и ти мени у мојој кући нудио?” – Висар: „Није исто. Ја сам Вас водио части, а Ви мене срамоти. (...) Ви сте добар човек, али на погрешном путу. Доћи ће време када ћете се истински стидети.” И дијалог између Висара и Младена у затворској ћелији ноћ уочи стрељања говори о истом. – Висар: „Да ли мислиш да ће нас сутра стрељати?” – Младен: „Можда, чим су нас сместили у исту ћелију.” – Висар: „Сећаш се кад смо били деца, смрт је била нешто нестварно. Мислили смо да нећемо никада умрети.” – Младен: „Живео си сувише брзо, ниси мислио о смрти.” – Висар: „Умрећемо онако како смо живели. Зар не, Младене?” – Младен: „Наравно, Висар.” Завршном чину стрељања присуствоваће и Елези-бег, овим речима се опраштајући од Висара: – Елези-бег: „Ако Теута буде родила твога сина, причаћу му како умиру прави људи.” Висар, обрадован сазнањем да ће имати наследника, поносно се насмеши. Са осећањем поноса и изразом среће на лицу загрли Младена, и овај њега, и заједнички одлазе у смрт. Висар, дакле, бира смрт уместо живота мање због жртве и оданости према своме српском другу, а више због тога што одбија да се одрекне своје комунистичке ортодоксије. Па отуда пред пушчаним цевима стрељачког строја шиптарских квислинга и италијанских фашиста, Висар, неће загрлити брата Србина, него брата Комунисту.

И *Како умрети* је једнојезични филм. Сви дијалози у филму се одвијају само на албанском иако се прича филма заснива на мултиетничности. Међутим, нико у културној и политичкој сфери српског друштва у то време није обраћао пажњу на чињеницу потирања српског језика (тада српскохрватског) из филмских производа албанске мањине на Косову и Метохији који третирају тематику косметске мултиетничке стварности. Сматрало се, вероватно, као и случају *Вука са Проклетија*, а пре тога и у Митровићевим филмовима, да је у питању тржишна кинематографска прагма или уобичајена филмско-естетичка конвенција, а не и језичка дискриминација. Почетна произвољност по овом питању, филмско-естетичка и друштвено-политичка, подсетимо, потиче још од филма

Капетан Леши

и дискриминације албанског (тада званично шиптарског) језика у њему. Додуше, ова се произвољност врло често понављала и када се радило о употреби немачког језика у домаћим филмовима са тематиком из НОБ-а. У мноштву „партизанских филмова” главног тока, на пример, немачки официри и војници говоре искључиво српским, односно онда српскохрватским језиком. Можда је тиме олакшавана перцепција ових филмова од стране ширих слојева домаће филмске публике, али је истовремено и слабила аутентичност филмских призора, а самим тим и довођена у питање веродостојност историјске реалности догађаја из НОБ-а на које су се ови филмови у својим дискурсима позивали. Изразити пример таквог филма је

Црвени удар

из 1974. године, настао у продукцији „Kosova filma” из Приштине. Сценаристи филма били су Бранислав Божовић, Ратко Ђуровић и Предраг Голубовић, који га је и режирао. Филм се у целости одвија на српском језику, иако су актери филмске приче, поред Срба, и Албанци, и један Хрват, и Немци, поготову ови последњи.

Садржај

филма је заснован на наводним историјским чињеницама о комунистичкој диверзији рушења рудника „Трепча” у Косовској Митровици на основу директиве Комунистичке партије Југославије издате одмах на почетку рата – „Хитлеру ни грам олова!” Међутим, на основу каснијих сведочења показало се да до веће диверзије у руднику „Трепча” у току рата никада није дошло из простог разлога што су рудари, па и комунисти међу њима, одбијали да то учине.

[22](#)

Рудник је све време рата радио пуним капацитетом, без дана застоја, штавише ни Немци га приликом повлачења нису минирали имајући у виду да је „Трепча” пре рата припадала енглеском капиталу и да би их један такав вандалски чин после рата по међународном праву само могао да кошта. С друге стране филм је наишао на оштру критику политичког руководства покрајине због чињенице да је снимљен у жанру ратне комедије и самим тим, по мишљењу опонената, девалвирао ратни и револуционарни значај борбе народа Космета против фашистичког окупатора земље.

Због

изречене критике филм је умало остао без дозволе за јавно приказивање, да би на крају случај окончан само сменом челних људи предузећа „Kosova film”.

[23](#)

Од тада па све до свог спонтаног гашења, почетком деведесетих, „Kosova film” ће у својој програмској политици бити посвећено продукцији играних филмова на албанском језику и у режији косметских Албанаца.

<

Објављено: уторак, 30. јануар 2018, 22:44h

(Извод из шире студије. Наставиће се. Опрема: „Нација”)

[\(1\) Заробљени у сумњивим представама](#)

[\(2\) Распињање истине на лажним симетријама](#)

[\(3\) Издаја елите](#)

(4) Између историје догађаја и кинематографске фикције

[\(5\) Дуго путовање у ноћ](#)

[\(6\) Између савремености и мита](#)

[О аутору](#)

[Жарко Драгојевић, филмски редитељ, сценариста и есејиста филмски, рођен у Прокупљу, 5. маја 1954. Основну школу и гимназију завршио у Куршумлији. Дипломирао на Факултету драмских уметности у Београду – Одсек филмска и телевизијска режија – 1978. године, у класи професора Радоша Новаковића.](#)

[Написао сценарије и режирао дугометражне игране филмове *Кућа поред пруге* , 1988. године \(награђен „Златним аренама” за сценарио и режију на Фестивалу југословенског играног филма у Пули, СФРЈ, и другим признањима\), затим *Ноћ у кући моје мајке*, 1991.](#)

[Аутор је и више средњометражних и краткометражних филмова:](#)

[*У потрази за идеалном сликом* , 1979, кратки играни \(награђен Сребрном медаљом на Фестивалу кратког метра у Београду\).](#)

Круг, 1981, документарни (награђен на Фестивалу у Кракову, Пољска),

Бајце, 1983, кратки играни (награда глумцу натуршчику на Фестивалу кратког метра у Београду),

Овидије из Граба, 1984, средњометражни (Главна награда на телевизијском Фестивалу у Монте Карлу, Монако),

Камичак љубави, 1985, документарни,

Срце у глибу, 1986, документарни,

Човек међу људима, 1987, документарни,

Београд памти, 2003,

У пожару столећа, 2009, архивски,

Српски патријарх Павле, 2009, биографски,

На граници – триптих о бити и имати, 2010, дугометражни документарни.

Приказани су на више фестивала у Србији и иностранству.

Радећи за Телевизију Београд, режирао је више од две стотине филмова (емисија) различитог жанра, највише из области уметности и културе: серијали *Сведоци векова*

¹
Међутим

¹
Људи говоре

¹
Оставштина за будућност

¹
Век српског филма

...

Аутор је две књиге есеја о филму и филмолошких радова:

Крај филма , Студентски културни центар, Београд, 1998.

Старе и нове покретне слике , Културно-просветна заједница Београда, 2012.

Есеје и студије о филму објављивао у часописима *Синеаст* (Сарајево), *ЈУ-филм д ана* с (Београд), *Филмске свеске* (Београд), *Нови Филмограф* (Београд), и у више филмских зборника и каталога.

У периоду од 1994-2005. радио на месту самосталног уредника у Образовно-научном програму Телевизије Београд.

Хонорарни професор филмске режије у Филмској школи „Дунав филм” у Београду (1997-2007), на Факултету драмских уметности у Београду (2002-2004) и Академији уметности у Београду (2006-2009).

Директор је филмског часописа *Нови Филмограф* (од 2006) и уредник издавачке делатности Удружења филмских уметника Србије.

Члан првог сазива Националног савета за културу Републике Србије (2011-2016).

Итд.

Напомене

1 Сретен Јовановић, *Лексикон филмских и телевизијских појмова*, Београд, 1993, стр. 66/67, у одредници „Цензура, филмска”.

2 Qemail Sokoli, *Razvoj kinematografije na Kosovu – magistarski rad*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1983, str. 66.

3 Телевизија Београд је емитовање свог експерименталног програма на српскохрватском језику почела у августу 1958. године. Новембра 1966. године из студија Телевизије Београд започиње емитовање програма за националне мањине и на албанском језику. А новембра 1973. почиње рад новоосновани студио Радио-телевизија Приштина, као равноправни члан радиодифузног система Радио-телевизије Југославије (ЈРТ), са редакцијама програма на албанском и српскохрватском језику.

4 Више о филму видети у одељку овог рада „КиМ у српском документарном филму”.

5 Sokoli, исто, стр. 67

6 Славија филм”, филмско предузеће из Београда, 5. маја 1961. године је на иницијативу Абдурахмана Шаље отворило своју пословницу у Приштини. Пословница је после три месеца успешног рада прерасла у Уметнички студио, али је врло брзо због искрслих неспоразума у пословању између Шаље и централе предузећа у Београду затворена. Sokoli, исто, стр. 79. Касније, по оснивању предузећа „Kosova film”, 1969. године, Шаља постаје први директор овог предузећа, на чијем челу остаје све до 1974. године.

7 Карл Филип Готфрид фон Клаузевиц (нем. Carl Philipp Gottfried von Clausewitz) (1780–1831), пруски генерал, војни теоретичар и историчар. Најпознатије дело *О рату (Vom Kriege)*). Изрекао познату мисао: „Рат је наставак политике другим средствима.”

8 „Када се Гете једном приликом сусрео са Наполеоном, са заносом му је говорио о уметности као човековом избављењу сред сукоба и међусобних убијања људи и народа. Овај га је готово са сажалењем посматрао и рекао: „Драги песниче, схватите једном за свагда: све је политика – и та ваша уметност, баш као и рат.” Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film* ¹ *knjiga prva*, Beograd, 1984, str. 32.

9 „Сви ти филмови су, уствари, документи тога времена, макар не били уметнички еквиваленти, јер су у своме бићу носили не само његов дах већ и факт.” Čolić, исто, стр. 172.

10 Поменимо само неке од тих филмова: *Далеко је сунце* (1954) редитеља Радоша Новаковића, *Три* (1965) редитеља Александра Петровића,

Јутро

(1967) редитеља Пурише Ђорђевића,

Заседа

(1969) и

Хајка

(1977) редитеља Живојина Павловића,

Окупација у 26 слика

(1978) редитеља Лордана Зафранића,

Глуви барут

(1990) редитеља Хајрудина Бате Ченгића... Било их је још.

11 Главном току „партизанског филма” припадали су, пре других, такозвани филмски спектакли: Козара , Неретва и Велики транспорт редитеља Вељка Булајића, Сутје

ска

редитеља Стипета Делића,

Ужичка република

редитеља Живорада Митровића, затим

Десант на Дрвар

редитеља Фадила Хацића,

Врхови Зеленгоре

редитеља Здравка Велимировића,

Валтер брани Сарајево

и

Партизанска ескадрила

редитеља Хајрудина Крвавца и на десетине других.

12 „ Беса ” је чврсто обећање које се мора одржати по цену живота. Код племена у северној Албанији била позната још у средњем веку као норма уређивања међуплеменских и међуљудских односа. Кодификована је у средњовековном канону обичајног права Леке Дукађина.”

13 Из дијалога у филму, наведено овде и касније.

14 „ – Ја сам те родио, ја ћу те и убити! – рече Тарас”. Николај Гогољ, Тарас Буљба , Београд, 1965, стр. 102, превео са руског Милован Глишић.

15 „Чему служи мото филма „Кад се роди син засади се јаблан... Кад погине син, посече се јаблан“!? (...) Од када се памти, а памти се одувек (јер се закони и обичаји преносе и чувају од колена до колена), оваквог ритуала око симболизације живота и смрти, на Косову, никада није било.” Sokoli, *isto*, str. 69.

16 „Уочи албанског националног празника, 27. новембра 1968. долази до организованих масовних демонстрација на Косову, са тежиштем у Приштини; ударну снагу чинила је омладина – албански студенти Приштинског универзитета, пре свега са Филозофског факултета. Битно је за оцену тих збивања на Косову да су она била националистичка и шовинистички усмерена, парола „Смрт српским угњетачима!“ (...) Демонстрације су избиле истог дана и у Тетову, са захтевом да се „албански делови“ СР Македоније прикључе Косову”. Димитрије Богдановић, *Књига о Косову*, Београд 1999, четврто издање, стр. 290.

17 Бранимир Шћепановић (Подгорица, 1937.): *Уста пуна земље*, роман (Београд, 1974), *Смрт господина Голуже*, приповетке (Београд, 1977), *Искупљење*, роман (Београд, 1980). Дело му је преведено на све велике светске језике.

18 Faruk Begolli, Abdurrahman Shala, Istref Begolli, Xhevat Qorraj, Xhevat Qena...

19 „Иредентисти су проказали Бора и Рамиза окупатору (...) Ликвидацијом Бора Вукмировића и Рамиза Садикуа, руководиоца Обласног комитета КПЈ за Космет, априла 1943. године, иредента је пуцала у срце партијске организације на Космету.” Спасоје Ђаковић, *Сукоби на Косову*, Београд, 1984, стр. 155, 241.

20 „Служба државне безбедности Србије али и Југославије, покушавале су у првим послератним годинама, а и касније, све до 1966. године, да прате рад сепаратистичко-терористичког дела албанске мањине као и деловање Албаније према Косову и Метохији и другим југословенским крајевима насељеним Албанцима. Такво настојање илуструје тзв. *Призренски процес* вођен од 12. до 17. јула 1956. године пред окружним судом у Призрену због шпијунаже у корист Албаније. (...) Током тајног судског претреса неки од оптужених и један сведок именовали су већи број врло значајних политичких личности из редова албанске мањине које су на разне начине одржавале везу са албанском обавештајном службом „примајући од ње писма и

златнике”. (...) На пленуму Покрајинског комитета за Косово и Метохију 1956. године, после испитивања, заузет је став да се процес прекине. (...) Призренски процес је по замисли УДБ-е требало да разјасни убиство Миладина Поповића. (...) У исто време (...) припреман је и Ђаковачки процес са тезом да су комунисти из Ђаковице убили Бору Вукмировића, „а да су жртвовали и Садика Рамиза пошто нису успели да га одвоје од Вукмировића”. (...) У белешци са састанка у Приштини 13. јула 1966. године, један став уверљиво илуструје политичку климу времена, дух времена, однос политичких снага у Србији. Реч је о белешци која се тиче огромног и веома важног материјала са тајног судског процеса у Призрену 1956. године на коме је изнето мноштво доказа о дубоким и јаким везама политичког вођства албанске мањине у јужној српској покрајини са обавештајниом службом суседне Албаније. У белешци са поменутог састанка Покрајинског комитета стоји дословно следеће: „Призренски случај извадити из архиве и спалити.” (...) Укупан политички и идеолошки амбијент на Косову и Метохији али и у целом југословенском друштву најбоље илуструје чињеница да нико од поменутих високих руководилаца албанске мањине, који су током процеса несумњиво наведени као део албанске обавештајно-шпијунске мреже на Косову и Метохији, не само да није сносио никакве кривичне и политичке последице, него је убрзано напредовао до највиших места у републичким и федералним органима СФР Југославије. Ова чињеница је од кључног значаја за разумевање свега што се збивало у овој јужној покрајини али и Југославији у целини у периоду 1945–1991. године.” Славенко Терзић, *Стара Србија, драма једне цивилизације*, Нови Сад – Београд, 2012, стр. 292/3, 324, 336.

21 Боро и Рамиз су заједнички стрељани код села Ландовице, близу Призрена. „Годинама су људи веровали да се ту налазе њихове кости. Од јавности се прикривала чињеница да су одмах после ослобођења, на захтев породице Вукмировић, њихови гробови откопани и посмртни остаци пренети у Пећ. Бора је сахрањен на тамошњем православном гробљу, а Рамиз на муслиманском.” Petrit Imami, *Srbi i Albanci kroz vekove*, том први, Beograd, 2016. стр. 462.

22 „Директива ЦК КПЈ упућена Обласном комитету КПЈ за Косово и Метохију била је да се онеспособи рудник „Трепча”, чак и по цену великих жртава, због тога што је производио стратешки материјал. (Олово из „Трепче” требало је да подмири 60 посто војних потреба Вермахта.) Обласни комитет у јулу 1941. године послао је Крста Филиповића, члана бироа ОК КПЈ, у Косовску Митровицу, да организује спровођење у живот директиве да се „Трепча” онеспособи. Није му успело, то јест није добио пристанак у Косовској Митровици да се „Трепча” онеспособи. Вратио се у Пећ и сада заједно са Миладином Поповићем пошао у Косовску Митровицу, са истим задатком. Нису успели. (...) Рудник „Трепча” у току целог рата је радио и давао оловну руду Хитлеровој војној машини у износу 40 посто свих њених потреба у олову (према подацима Rolffsa – војног ратног саветника Крајскомандатуре у Косовској Митровици).” Ђаковић, *исто*, стр. 51

23 Са места директора предузећа „Kosova film” тада је смењен Абдурахман Шаља, а постављен Азем Шкрељи, књижевник из Приштине.