

istina da je dobrovoljac zapravo jedan od ključnih agenata ratovanja u istoriji srpskog naroda, a da je prekid i zaborav uloge i značaja dobrovoljaca u istoriji razlog zašto su dobrovoljci u ratovima devedesetih bili zapravo žrtvovani i jedan su od najtragičnijih vidova ratnog poraza države Srbije.

Zanimljivo je da Sekulić pravi jednu kolažnu tekstualnu strukturu sastavljenu od: ispovesti dobrovoljaca sa opštine Rakovica o njihovom učeštu u ratovima devedesetih, evidenciju broja dobrovoljaca u ratnim dejstvima odnosno broj poginulih dobrovoljaca, istoriografsku studiju o dobrovoljacima i njihovom mestu istoriju ratovanja u Srbiji i nekoliko kratkih kritičkih esej u kojima se obraćunava sa tezama i autorima koji su po njegovom mišljenju najodgovorniji za sakrivanje istine o istorijskoj ulozi dobrovoljaca.

Cilj ovako ambiciozne i žanrovske zanimljive knjige je da dobrovoljce ratova devedesetih sa teritorije Srbije konceptualno i pravno odvoji od paravojske, odnosno da dobrovoljce ratova devedesetih dekriminalizuje i legalizuje odnosno da obezbedi dobrovoljev apsolutno ekscentrični status u odnosu na redovnu vojsku, paravojsku, partijske vojske i druge oblike neregularnog ratnog angažmana tokom devedesetih. Štavise, Sekulić smatra da je dobrovoljac ključna figura borca u istoriji ratovanja u Srbiji, ideal borca, a ono što ga najbolje definše je da je spreman da život bez ikakve kalkulacije, zapravo neko ko je ideološki apsolutno čist i nevin, neko ko samo prati kako to Sekulić kaže „nacionalni instikt“.

Zanimljivo je da je ratni dobrovoljac u ratovima devedesetih izaziva najviše zabune odnosno postaje poprište borbe oko odgovora na pitanje – Ko je legalni učesnik rata u ratovima devedesetih? Uobičajena norma legalnog angažmana borca u ratu je borac koji na poziv države koja proglašava ratno stanje zauzima svoje mesto koje mu je dodeljeno u sistemu oružanih snaga. Jedina situacija u kojoj je granica legalnog angažovanja borca sa teritorije Srbije u ratovima devedesetih neupitna, jeste tokom intervencija NATO pakta krajem devedesetih godina. Međutim, period od 1992. do 1995. godine i angažman boraca sa teritorije Srbije u ratovima u Bosni i Hrvatskoj je kompleksan iz dva razloga: država Srbija nikada nije proglašila ratno stanje, odnosno poslednji legalni borac koji se bori u ime vojske za koju je nadležna vlada na teritorijama bivših republika su borci koji su bili u redovima JNA do kraja 1992. godine. Nakon toga prisustvo boraca sa teritorije Srbije u drugim državama predmet je sukoba interpretacija koje prema Sekulicu nastaju iz nerazumevanja razlika između: dobrovoljca i stranački angažovanih boraca, odnosno dobrovoljca i paravojski. Naime, Sekulić pažljivo analizira razliku između dobrovoljaca i stranački angažovanih dobrovoljaca tako što dobrovoljica smatra neideološkom i nepolitičkom individuom, koji voden „nacionalnim instiktom“ ratuje, odnosno razliku između paravojske i dobrovoljca tako što postavlja tezu da je paravojska bila organizovana kao deo vojnog i policijskog aparata države SRJ, koja je ilegalno boravila na teritorijama bivših republika i sa kojih se vraćala nakon ratnih dejstava, za razliku od dobrovoljca koji je potpuno legalan borac koji je pristupio vojskama Republike Srpske i Republike Srpske Krajine, što je po svim odredbama međunarodnog i lokalnog prava legitimno.

Međutim, nije jasno i Sekulic se time ne bavi, kako napraviti razliku između dobrovoljca i borca koji je regrutovan od strane države SRJ nakon decembra 1992. godine. Naime, tokom ratova u Bosni i Hrvatskoj država SRJ je vršila tokom tri godine rata nekoliko prisilnih mobilizacija, a u poslednjoj fazi rata 1995. godine prisilno je mobilisala desetine hiljada izbeglica iz Republike srpske krajine i iz Bosne i Hercegovine koje je poslala na frontove u Bosni. Prisilno mobilisani je potpuna suprotnost od dobrovoljca, a prisilno mobilisane država je nakon rata tretirala kao dobrovoljce, naime iza figure dobrovoljca sakrila se njegova potpuna suprotnost, prisilno mobilisani od strane države koja nije proglašila ratno stanje. Naime, čak i u slučaju neprisilno mobilisanih, dakle u idealnom slučaju dobrovoljca, za kojim Sekulić traga, država Srbija nije bila neutralna, štaviše ona je organizovala njihovo prihvatanje u vojnim centrima, naoružavala ih, davalas im

uniformu i organizovala transport do linije sukoba na teritorijama bivših republika SFRJ.

Posebno zanimljiv deo knjige je istoriografska studija o istoriji dobrovoljnog ratovanja u Srbiji. Naime, ključna teza studije je da je jugoslovenski komunizam zbog njegovog antisrpskog karaktera potpuno negirao, odbacio i uništilo tradiciju dobrovoljstva, odnosno da je nakon drugog svetskog rata dobrovoljačku istoriju Srbija proglašio reakcionarnom. Međutim, iz samog Sekulicevog prikaza vidi se da je slavna istorija dobrovljstva 1903-1918. godine, na koju se Sekulic poziva kao na formativni ideal srpskog dobrovoljca, već i u Kraljevini Jugoslaviji bila totalno marginalizovana i osuđena kao štetna, odnosno da je pokušaj oživljavanja dobrovoljačke tradicije kroz formiranje četnickog pokreta na početku drugog svetskog rata završio u kolaboraciji i izdaji. Ono što je najvažnije je što Sekulic prečutkuje u svojoj istoriografskoj studiji je da je najveća dobrovoljačka vojska u istoriji Srbija zapravo Narodnooslobodilačka borba i da je u njoj učestvovao znatan broj Srba, odnosno da se ona formirala kao apsolutno dobrovoljačka i da u njoj nije bilo ni jednog borca koji nije bio dobrovoljac. Međutim njegova definicija dobrovoljca kao onog koji je potpuno izvan ideologije i politike odnosno da on samo prati svoj „nacionalni instikt“ stavlja ga u poziciju da precuti i sam zaboravi ovu sekvencu istorije dobrovoljnog ratovanja u istoriji Srbije. Drugim recima, njegova teza da je zaboravljanje istorije dobrovoljstva uzrok poraza u ratovima devedeseti sada pogarda njegovu poziciju posto on sam vrši operaciju potiskivanja i cenzurisanja jedne važne istorijske sekvene dobrovoljačke borbe i zapravo sudele u onom protiv čega se na nivou principa bori.

Na kraju ova knjiga je za sad jedini i svakako vazan doprinos otvaranju pitanja o legalnosti i statusu boraca u ratovima devedesetih, ali zbog pokušaja da bude ideološki neutralna postaje ideološka, proganjajuća i restriktivna. Sama definicija dobrovoljca kao vanideološkog i nepolitičkog subjekta je ideološka, odnosno to da, kako Sekulić kaže „on samo prati nacionalni instikt“, je već ideologija, štaviše opasno ga stavljaju u blizinu rasizma. Međutim, ono sto je ključno je da ono što nedostaje dobrovoljcu je odluka da bude dobrovoljac, da sam doneše odluku da bude što bi ga stavilo u odnos sa ideologijom i politikom. Zato i nije neobično da dobrovoljci Narodnooslobodilačke borbe se ne uklapaju u Sekulicevu definiciju dobrovoljca i srpsku tradiciju dobrovoljstva, pošto su doneli odluku koja ih je stavila u odnos sa ideologijama i politikama svoga vremena i omogućila da izvojevaju brillantnu pobedu seljaka i radnika kada tako nešto nije bilo moguće.

Drugim rečima, sve što srpski dobrovoljac ratova devedesetih danas, kada država odriče da je i formalno i neformalno pozivala u rat, može da kaže je da je dobivši „poziv kome se odazvao“, prateći „nacionalni instikt“ hteo da po svaku cenu održi svoj status građanina nacionalne države, koja je i bila rezultat svih ratova devedesetih. Odnosno, danas kada veterani pozivaju nacionalnu državu koja je formirana njihovim ratnim angažmanom, da se izjasni o svom delu odgovornost za poziv u rat i vodenje rata, i kada ona odbija da se izjasni, to paradoksalno postaje mesto najvećeg poraza boraca ratova devedesetih, a ne izgubljeni ratovi u kojima su učestvovali. Pozivajući državu da prizna svoje učešće u ratovima, nekadašnji dobrovoljci i sadašnji veterani po prvi put su doneli odluku da se subjektiviraju i retroaktivno daju smisao svom učestvovanju u ratu, odnosno jasno su odbili da igraju dodeljenu im ulogu nestajućih posrednika između jugoslavije i nacionalne države iz koje su konstitutivno isključeni.

Da je autor ostao na nivou svog uvida koji smo postavili kao moto ovog teksta, da „kod Srba nema hrabrosti i spremnosti za suočavanje sa porazima“, svakako bi smo dobili knjigu vrednu pažnje. Ovakom ostaje da najbolje delove ove knjige, a to je pre svega razjašnjenje pozicije dobrovoljca u ratovima devedesetih, uzmemu kao osnovu za studije koje tek treba da uslede.

Branimir Stojanović

Za samoobrazovanje

Riten

črništvena pitanja

nº20/2013

S onu stranu parade

U saradnji sa umetničkom grupom Doplgneger, krajem prošle i tokom ove godine organizovali smo seriju predavanja, okruglih stolova i filmskih projekcija na temu predstavljanja rata i ratnih veteranu u američkom i evropskom filmu, o nastojanjima i ograničenjima da se zađe s onu stranu vojnih para i sagleda ratna i veteranska stvarnost i napor za subjektivacijom. Članovi Doplgnegera Boško Prostran i Isidora Ilić govore o odnosu nemačke i

francuske kinematografije prema Drugom svetskom ratu i kolonijalnim ratovima. U trećem tekstu koji objavljujemo u ovom broju, Branimir Stojanović analizira knjigu Milisava Sekulića, generala JNA i Republike Srpske krajine, o putevima i stranputicama srpskog dobrovoljaštva u poslednjim ratovima.

Projektni tim *Imenovati TO ratom*

Slike i rat / slike rata



DOKUMENTOVATI stvarnost je politički akt. Šta je ono što ostaje nevidljivo i da li se kao takvo uopšte dogodilo? Dokument kao znak stoji umesto iskustva i poput traga podseća na iskustvo koje nedostaje. Istovremeno sa njim održava unutrašnju vezu. Ta veza počiva na otuđenju, razlici, te znak kao takav ne može biti zamjenjen za autentičnost. Samo iskustvo je fragmentisano. Dokument može posvedočiti o nevidljivim aspektima iskustva, ali ona nisu u njemu sadržana. Otuda, znak ne može pretendovati na istinu. Pitanje istine je pitanje moći, koja od istine je istinitija stoji van granica pojedinačnog dokumenta.

Kada je okupirala Francusku, Nemačka Trećeg rajha je deli na Severni i Južni deo, dok u središnjem delu formira Višiju republiku. Kako bi joj ukinuo legitimitet i poveo borbu protiv okupatora, De Gol već 1940. godine uz pomoć saveznika započinje mobilizaciju Alžirske Francuz, Alžiraca kao i pripadnika ostalih francuskih kolonija u Severnoj Africi. U ime obećane jednakosti i nezavisne države, kolonijalni Alžirci, koji su činili dve trećine francuske vojske, oslobodiće Južnu Francusku. Pri pobedičkom ulasku u Pariz, De Gol naređuje da marš predvode „beli“ vojnici, a da trupe „crne Afrike“ ostanu na začelju. Alžirski vojnici na kraju kolone samo su učesnici ratnog događanja koje, birajući posve drugaćej predstavnika, konstruiše izvesni istorijski narativ.

Govor o slikama mora biti nadovezan na istoriju koja se pisala slikama. Rat nije prekinuo kinematografsku tradiciju u Francuskoj kao što se to dogodilo u drugim evropskim zemljama. Najvažniji događaj iz vremena okupacije je osnivanje Instituta za savremene kinematografske studije (tzv. IDEHC) 1943. godine. Tokom nemačke okupacije Francuske

(1940-1943.) mnogi reditelji poput Renoara, Klera, Divivjea, Fejdere otisli su u egzil. Javlja se nova generacija reditelja koji su do tada radili kao scenaristi i asistenti. Filmovi za vreme okupacije su stilizovane adaptacije književnih dela i ta se tradicija nastavlja i nakon rata. Pri kraju pedesetih godina dvadesetog veka pojavlje se koncept *autorske politike*. Sama forma dela predstavlja politiku budući da mizanscen, montaža ili pokret kamere reprezentuju određeni stav ili pečat autorove ličnosti i za njega ključnih tema. Sadržaj filma je audiovizuelne, a ne verbalne prirode i postoji na nivou diskursa. Film je, tako, medij licnog estetskog izraza. Neki od prvih autorskih filmova propituju vezu između vremena i sećanja u kontekstu teških zverstava prošlosti i Drugog svetskog rata.

Kako se rat, kao neprestavljivo, predstavlja? U filmu Alana Renea „Hirošimo, ljubavi moja“ (Hiroshima mon amour, 1959.), glavni protagonisti vode ljubav sa dokumentarnim materijalom snimljenim nakon bacanja atomske bombe. Jedan od glavnih motiva filma upravo je nemoć govora i posrtanje jezika pred strahotama iskustva. Otuđenje koje postoji u odnosu znaka i preživljenog još više se počrtava nestabilnošću sećanja kojem stvarnosna uporišta nisu dovoljna. U rekonstrukciji jedne životne priče, jednog karaktera ključni momenti ostaju nevidljivi. Hirošima i njena istorija terora samo su pozadina za ispostavu francuske devojke i mučenja kroz koje je prošla zbog ljubavne veze sa nemačkim vojnikom.

Mesto kolaboracije sa Nemcima je u mnogim posleratnim francuskim filmovima ono prazno mesto, nešto što tek-treba-da-bude-artikulisano, naslućivanje zarobljeno u večnom stanju hibernacije. Jedan od prvih Reneovih filmova, „Noć i magla“ (Nuit et Brouill-



Izdavač:
Učitelj neznalica i njegov komitet
imenovati TO ratom
CZKD

Urednik:
Ivan Zlatić

Dizajn i prelom:
Matija Medenica

Štampa:
Fotokopirnica „Student“

Kingdom of the Netherlands
National Endowment for Democracy
Supporting freedom around the world

Projekat finansiraju Evropska unija kroz Evropski instrument za demokratiju i ljudska prava i Holandska Ambasada u Beogradu po programu Matra Embassy Program. Sadržaj ovog štampanog materijala je isključiva odgovornost CZKD-a i pod kojim okolnostima se ne može smatrati da odražava stav Evropske unije.



uciteljineznalica.org

lard, 1955.) bio je zabranjen jer je javnost suočio sa dokumentom – fotografijom francuskog policajca koji učestvuje u deportovanju Jevreja u kampove. Dokumentarni film „Tuga i sažaljenje“ Marsela Ofilsa (Le chagrin et la pitié, 1969.) upravo preispituje Pokret otpora i kolaboraciju Višjevske republike sa nacisima. Intervjujući bezbrojne aktere, film predstavlja komentar na prirodu i razloge kolaboracije – antisemitizam, anglofobiju, strah od Boljševika ili Sovjeta, željom za moći, te malograđansku opreznost. Jedan film, „Velika iluzija“ Žana Renoara (Grande Illusion, 1938.) mnogo pre aktualnih zbivanja Drugog svetskog rata vešto je artikulisao izvor predstojećih istorijskih stradanja – rigidnost vojne aristokratije. Dajući prednost međuljudskim relacijama u odnosu na nacionalne i klasne antagonizme, film kao veliku iluziju dvadesetog veka osudiće rat kao veliku iluziju.

Da li (pokretne) slike beleže istoriju ili pomažu njenom konstruisanju? Da li je „Noć i maglu“ moguće razumeti bez „Velike iluzije“? Vraćajući se na početak – šta je ono što ostaje nevidljivo i da li se kao takvo uopšte dogodilo? Uprkos datom obećanju, Francuska nakon Drugog svetskog rata nije priznala nezavisnost Alžira zbog činjenice da je tada u Alžiru živjelo 800.000 francuskih doseljenika. Došlo je do teških nemira i masakra nad Alžircima, koji su nakon devet godina prerasli u Alžirski rat za nezavisnost. Alžirski oslobođilački front (FLN) je započeo 1954. godine oružani rat, koji je trajao do 1962. Iako se 1961. godine na referendumu 78% stanovnika Francuske izjasnilo za prekid rata i povlačenje francuskih vojnika iz Alžira, to na žalost nije bio kraj rata. Takvu odluku nisu podržali francuski doseljenici u Alžir i jedan deo

vojne aristokratije, koji osnivaju tajnu organizaciju OAS i vrše množe terorističke napade na Alžirce. Na protestu u Parizu učestvovalo je 30.000 Alžiraca i policija je protest okončala pucajući u masu ljudi. Tog dana ubijeno je oko 200 Alžiraca, čija su tela bacana u Senu, a 14.000 bilo je uhvaćeno i dopremljeno na sportske stadijone. Posle dugih pregovora francuski predsednik Šarl de Gol 1962. godine potpisao je Evjanski sporazum, kojim je Alžircima dozvoljeno samopredjeljenje.

Fragmentisano i raspadutno iskustvo ne može biti svedeno na samo jedan aspekt. Pokušaj njegovog prevođenja uvek preti da tragično završi u nedoslednosti. Ideologija dokumenta mora iznova biti razgrađivana i u tom činu, i samo u njemu, i leži jedini potencijal za (de)konstrukciju horizonta sećanja. Rat i film se susreću na poljima istovetnosti ekonomija i tehnologija proizvođenja. Slike i rat/ slikati rat. Rat i film su međusobno tehnološki uslovjeni. „Film je kapitalizam u njegovom najčistijem obliku“, reči će Godar. Pošto su se kolonije izborile za nezavisnost šezdesetih godina dvadesetog veka, francuske veteranske penzije bivaju ukinute kolonijalnim vojnicima, zahvaljujući kojima je Francuska i bila oslobođena od okupatora. Film Rašida Bušareba „Dani slave“ (Days of the Glory, 2006.) pokrenuće ovo pitanje, no ni 2010. godine zvanično nijedna penzija nije ušla u proceduru za odobrenje. U vremenu umnoženih stvarnosti akcenat sa istine, kao onom što odgovara stvarnosti, prebacuje se na pitanje moći onoga koji tu istinu proglašava.

Isidora Ilić

Nepomireni

„Samo nasilje pomaže tamo gde nasilje vlada“¹

ZAPADNA Nemačka (Savezna Republika Nemačka) nastala je posle poraza i podele Nemačke Trećeg rajha, kao „kapitalistička sestra“ istočne Nemačke okupirane od strane sovjeta. U društvenim naukama ova novonastala zajednica predstavlja paradigmu koncepta *socijalne države blagostanja*. Ona je bila središnja zona hladnoratovskih previranja, ali i simbol klasnog mira. Bila je i polje testiranja socijaldemokratske ideje u okvirima liberalnog kapitalizma. Oslikavala je političku konstelaciju zapadnog sveta koji je prelazio put od obnove i razvoja do prosperiteta i „ekonomskog čuda“. Na tom putu istočna sestra nije zaboravljana i nada o ponovnom ujedinjenju – raju hladnog rata – nije nikada nestala. Konačno, u novom reproduktivnom ciklusu, dve Nemačke se ujedinjuju, Berlinski zid pada. Na ruševinama realnog socijalizma i obzoru nove Evrope, uporedo sa jačanjem ideologije neoliberalizma, niču novi zidovi i podele. Rat nije prestao – premeštao se na druga područja.

Predočeni proces je u konkretnom slučaju Nemačke pojednostavljen, apstrahovan od pojedinih istorijskih turbulencija koje su potresale svet, ali je upotrebljiv za mapiranje reprezentacije nemačkog identiteta u produkciji *Novog nemačkog filma* i to pre svega onog dela te reprezentacije vezanog za

nacističku prošlost. Koliko je taj deo bio samo trag, zazor, ili nemoć da se predstavi masovnim sredstvom komunikacije kakav je film? Koliko je bio deo prisilnog, a koliko dobrotljivog zaborava? Gde i kako je „iskakao“ i koje oblike zadobijao, od poslernih do osamdesetih godina prošlog veka. Kako se istorija prenosi? U bezbrojnim odgovorima na ova pitanja izdvaja se jedna pretpostavka: nepredstavljost nacističke prošlosti u filmovima nemačkog novog filma bio je izraz nemoći da se ona „pojednostavi“, „svede“ na sliku, da se definije i tako „okameni“. Istorija se u ovim filmovima aktualizovala u savremenim društvenim i političkim procesima. Ona nije bila sećanje, već podsećanje. Posmatrajući istorijski tok kao materijalni proces, filmovi nisu pozivali na grizu savesti za prošle zločine, već isticali aktuelne probleme proizašle iz njihovih senki.

Film kao dvadesetovekovna umetnost u totalitarnim režimima biva tretirana kao totalna umetnost. Idiosinkratična je njena relacija sa ratom kao totalnom činjenicom. Jozef Gebels je još pre rata nacionalizovao proizvodne lance UFA-e (Universum Film AG) i pretvorio ih u jedinstvene sklopove za proizvodnju oružja i filmske tehnike. Nakon rata veći deo tih proizvodnih lanaca ostao je na području tadašnje Istočne Nemačke i prema „zapadnim gledištim“ nastavio je sa procesom proizvođenja, tada sovjetske, ratne propagadne (DEFA - Deutsche Film-Aktiengesellschaft). U to vreme zapadnomenačka kinematografija je potpala pod uticaj američke kulture. Dve sile, dve slike bile su u sukobu. I dok su istočnomenački propagandno-dokumentarni filmovi nedvosmisleno ukazivali na kontinuitet zapadnomenačkog establišmenta sa nacističkim, filmovi na zapadnoj strani nisu bili u stanju da se probiju na sopstvenom tržištu od količine holivudske produkcije koja je pre-

plavila bioskope. Američka administracija nije želela da ostavi nemačku publiku uskraćenom za sve sjajne filmove koje je propustila da uživa za vreme Trećeg rajha. Malobrojni i „nejaki“ domaći filmovi živeli su u zaboravu, eskapizmu i zavičajnim temama (Heimat-filme). Koncept nacionalne kinematografije po prvi put je obelodanjen tek sedamnaest godina nakon rata, kada je nacionalna ekonomija stala na noge, a Zapadna Nemačka stekla mogućnost re-militarizacije. U Oberhauzenu 1962. godine mladi filmski autori potpisuju manifest sa željom da pritiscima na državu izmene pravila finansiranja filmova i organizacije proizvodnje i unesu kritičke poglede na nemačko društvo. Uz koncept *nacionalnog filma* uveden je i koncept *autorskog filma*. Formira se državni savet za „mladu nemačku kinematografiju“ koji ima zadatak da finansijski podrži prve filmove mlađih reditelja. Kritičari i istoričari prepoznaju tri zajedničke karakteristike autora *Nemačkog novog filma*. Prvo, svi reditelji rođeni su u periodu Drugog svetskog rata, odrastali u podeljenoj Nemačkoj i zbog toga mogu biti svrstani u „generaciju“. Drugo, prema kriterijumima subvencionisanja i uslovima proizvodnje filmova, „novi film“ je bio koncipiran na zanatsko, sitno-preduzetničkom modelu produkcije koja je omogućavala tešnju saradnju među autora i visok stepen eksperimentisanja sa filmskom formom. I treće, filmovi dele interesovanje za savremeni društveni život u Zapadnoj Nemačkoj, tragajući istovremeno za novom domaćom publikom. Najzastupljenije teme koje su išle uporedno sa formalnim istraživanjima filmskog medija su: život i problemi radničke klase (naročito imigranata), terorizam i nacistička prošlost.

Borba za prepoznavanje nemačkog novog filma nije tekla bez stalnih pregovaranja sa državom, novonastalim tržištem i regionalnim medijskim servisima. Posle uspeha prvih filmova pojedinih autora (pre svega u inostranstvu), ponovo dolazi do krize produkcije. Nakon niza „promašenih investicija“ ispostavilo se da je preduslov za kontinuirano državno subvencionisanje filmova bio, zapravo, tržišni uspeh filmova na domaćim blagajnama, što uglavnom nije bio slučaj. Publika je bila pod jakim uticajem komercijalnog američkog filma, pa su pod pritiskom i autori morali pratiti trend „lake zabave“ (npr. tinejdžerske komedije), ako su želeli kontinuitet proizvodnje. Televizija je uveliko bila konkurent filmskoj industriji i početkom sedamdesetih *Novi nemački film* biva prinuđen da traži svoju publiku na malim ekranima. U naporima da se na svaki mogući način zadobije domaće gledaštvoto, učinjene su inovacije u smislu organizacije proizvodnje i distribucije filmova. Stvarale su se autorske filmske zadruge koje su poslovala sa regionalnim televizijama kojima je nedostajalo kvalitetnog sadržaja. U sindikatima korporacija, među radnicima, organizovane su društvene debate sa gostovanjima reditelja i projekcijama. Autori *Nemačkog novog filma* su od kulture zahtevali društveni angažman kakav je ona (deklarativno) imala u socijalističkim zemljama. Pokušavali su da premoste narastajući društveni i kulturni jaz nastao iz potrebe da se zaboravi dvadeset godina istorije koja je stvorila prazninu popunjenu američkom kulturnom industrijom. Odvajanje umetnika i intelektualaca od želja „masa“ postajalo je sve vidljivije. Studentski pokret šezdesetih nije uspeo u artikulisuju popularne progresivne estetike, pa su i fašistički pokreti pretigli da popune tu prazninu. Kao što je Margaret von Trota navodila: „Osećali smo da postoji prošlost zbog koje smo imali grihu savesti kao nacija, ali o tome nas nisu učili u školi. Ako si postavljao pitanja, nisi dobijao

odgovore.“ U jednom ispitivanju nemačkih tinejdžera iz 1970. godine, velika većina nije znala ništa o Hitleru osim da je bio „Čovek koji je gradio autoputeve“. Krajem sedamdesetih Nemci su konačno počeli da se „sećaju“. Jedan od razloga su dogadjaji koji su uzne-mirili nemačku javnost u jesen 1977. godine, sukcesivna razmena nasilja između države i pripadnika RAF-a (Rotte Army Fraction), melanolično ispraćena u filmu grupe autora „Nemačka u jesen“ (Deutschland im Herbst), koji su podsetili na unutrašnje sukobe u Vojmarskoj republici pred dolazak Nacionalnoseocijalističke partije (NSDAP) na vlast. Drugi dogadjaj je emitovanje američkog (NBC) televizijskog serijala o Holokaustu na zapadnomenačkoj televiziji 1979. godine. U prvom slučaju politička kriza unutar zemlje javlja se kao „povratak potisnutog“ u likovima i delima Andreasa Badera, Gurdun Enslin i Ulrike Majnof. „Povratak potisnutog“ kao podsećanje na činjenicu da su utočišta bivših nacija upravo u najvišim slojevima vlasti – pravosudnim i poslovnim sektorima zapadnomenačkog kapitalističkog sistema. Film „Nemačka u jesen“ govori o tome kako je Zapadna Nemačka, čiju su legitimnost doveli u pitanje mladi i inteligentni ljudi koji su sebe smatrali njenim taocima, bila spremna primeniti mere prinude koje su otiske izvan samih granica legalnosti i ustavnosti. Iznoсеći na videlo živu istoriju, onu koja se odvijala na tragično podeljenom društvenom telu Zapadne Nemačke, film postavlja krajnja pitanja političke legitimacije države blagostanja u krizi iza koje se pomalojala korporativna policijska država. Međutim, nemačka javnost nije uspeala da artikuliše drugačiji politički prostor osim onog koji parazitira na građanima i zbog savršene simulacije ga negira – na televiziji. Prikazivanje američke mini-serije „Holokaust“ podstaklo je zapadnomenačku kulturu da preispita nacističku prošlost, uglavnom posmatrajući tu prošlost kao daleku utvaru sa kojom se moralno raskrstiti radi socijalnog mira. Zapadna Nemačka ulazi u novi period spektakularizacije istorije čime uspešno potura pod tehip aktuelnost recentnih političkih pobuna i akutnu društvenu krizu. Zapravo, u nizu državnih televizijskih i filmskih produkata koji su usledili, terorizam i političko nasilje RAF-a biće predstavljeno kao svesno prizivanje utvara iz prošlosti i time dovedeno u direktnu vezu sa nacizmom i poslatno na „dubrište zvanične istorije“. Sa druge strane, kapitalistički sistem svestan opasnosti apsolutnog potiskivanja, depolitizuje pripadnike RAF-a i njihove reprezentacije, smeštajući ih u pop-kulturnu industriju kao pobunjenu mladost zalutalu u pogrešne ideološke ruakve.

Ispostavilo se da su film i televizija, između ostalog, pomogli u izražavanju (uvek problematičnog) nacionalnog identiteta. Filmovi *Nemačkog novog filma*, uopšteno govoreći, bili su prizvod društvenopolitičkih procesa unutar Zapadne Nemačke, posebno tokom sedamdesetih u vremenu vlade Socijaldemokratske partije. Proses se kretao od poricanja nacističke prošlosti i konzumiranja američke kulture preko tragične spoznaje o izostanku istinske denacifikacije i potrebe za prevredovanjem jednog identiteta. Zatim, legitimiziranje predstave sopstvene prošlosti od strane drugih dovelo je do konačnog pokušaja razvijanja samoprezentacije. Kada se sopstvena slika očatala, *Nemački novi film* kao zapadnomenački fenomen doživeo je svoj kraj sa zvaničnim pomirenjem sa prošlošću, pripremam za ujedinjenje i ulaskom u novo doba vladavine neoliberalizma i evropske zajednice.

Boško Prostran

Recenzija

**Mr. Milisav Sekulić
Dobrovoljci – prečutana istina
Udruženje boraca rata od 1990. godine opštine Rakovica, 2003.**

„Kao da kod Srba nema hrabrosti i spremnosti za suočavanje sa porazima.“ Milisav Sekulić

PROJEKAT *Imenovati TO ratom* kao važan deo svoje delatnosti ima za cilj da prikupi arhiv – biblioteku izdanja knjiga i publikacija koje su veteranska udruženja, veterani i drugi učesnici rata objavljivali u periodu od 1991. godine do danas. Iako projekat još nema jasan uvid u veličinu i domete produkcije veteranskih knjiga i publikacija, jasno je da biblioteka ove nevidljive produkcije, koja sezbiva potpuno izvan očiju javnosti, ima tendenciju da artikuliše ratni raspad Jugoslavije i ulogu koju su borci rata 1990-1999. godine imali u njima. Raznolikost žanrova od naučnih studija, vojnih analiza, ispovesti, govornih istorija do propagandističkih i pamfletskih tekstova ima jedan zajednički ton: svi oni na neki način pokušavaju da konstруišu i prozovu kroz diskurs žaljenja neku instancu koja bi im odgovorila na mnogobrojna pitanja i nejasnoće, odnosno bila odgovorna za nezadovoljstvo i očaj koji je osnovni ton ovih publikacija.

Kao jedan od najplodnijih autora, sa viskoim autoritetom u veteranskoj populaciji izdvaja se Mr. Milisav Sekulić, koji se kroz seriju od desetak knjiga (izdavač je Udruženje boraca rata 1990. opštine Rakovica, jedna od malobrojnih veteranskih organizacija koja, iako osnovana da se bavi na lokalnom nivou pitanjima veterana Rakovice, ima jako veliki autoritet i na nacionalnom nivou, okupljajući veteranska udruženja koja su na distanci od države) bavi pitanjima evidencije i spiskovima tačnog broja poginulih u ratovima devedesetih godina, odnosno stalnom diskusijom o razlozima poraza, odnosno razjašnjavanjem uloge boraca rata devedesetih u odnosu na državnu politiku.

U knjizi *Dobrovoljci – prečutana istina*, Sekulić postavlja tezu da je jedan od klijenčnih razloga poraza Srbije, odnosno nerazumevanja poraza u ratovima devedesetih, zaboravljena istina o dobrovjelicima,

1. „Nepomireni ili samo nasilje pomaže tamo gde nasilje vlada“ (Nicht versönt oder Es hilf nur Gewalt, wo Gewalt herrscht) naslov je filma rediteljskog para Sraub/Ije (Jean-Marie Straub/ Danielle Huliet) iz 1965. godine urađenog kao brehtovska adaptacija romana Hajnriha Bela (Hainrich Böll) *Biljar u pola deset* (Billard um halb zehn). Sam iskaz „Samo nasilje pomaže tamo gde nasilje vlada“ predstavlja citat iz drame Bertolda Brehta Sveta Joana (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe).