

## КОСОВО И МЕТОХИЈА У СРПСКОМ ФИЛМУ (3)

Издаја елите

У деценијама након Другог светског рата филмска политичко-пропагандна стратегија била је готово банално антисрпска, и то нарочито у делима која су се тематски бавила Косовом и Метохијом. Елементарне истине о рату и ослобађању земље гажене су брутално и цинично. Извршиоци су у великој мери били Срби и српска филмска предузећа. Јесте се то дешавало под стегом једне тоталитарне партијске државе и њеног репресивног апарата, али је ипак запрепашћујуће на каква су све кривотворења пристајали ондашње српско друштво и његова „културна елита”. А управо тада је припремано оно што ће се доцније отворити као рана и што још траје. Све то се врло јасно види на примеру косметске филмске тетралогije Жике Митровића: *Ешалон доктора М* (1955), *Капетан Леши* (1960), *Обрачун* (1962) и *Брат доктора Хомера* (1968)

[Пише: Жарко Драгојевић](#) \*

1

Средином педесетих година двадесетог века, у околностима непрекидне политичке и безбедносне нестабилности на Косову и Метохији, дошло је до снимања и првог играног филма на овом подручју са косовско-метохијском тематиком. Био је то филм *Ешалон доктора М*

(1955) за који су сценарио написали Живорад Митровић и Душан Зега а режирао га је Живорад Митровић. Ради се о Митровићевом дебитантском остварењу у домену играног филма и првом у серији од четири играна филма која ће он снимити у наредних тринаест година на исту тему и у истом филмском поетичком кључу. Ту су још

*Капетан Леши*

(1960),

*Обрачун*

(1962) и

*Брат доктора Хомера*

(1968). У питању је једна од ретких остварених филмских тетралогја у ондашњем српском и југословенском филму, када су и тржишне и материјалне могућности, али још и више променљиве друштвено-политичке и културне прилике, онемогућавале континуитет у раду многим ауторима. Са Живорадом Жиком Митровићем то није био случај. Због тога ће и његов филмски опус од двадесет снимљених играних филмова, по броју убедљиво највећи у ондашњој српској и југословенској кинематографији, остати чињеница од прворазредног друштвеног и кинематографског значаја.

Основна тема филмова Митровићеве косметске тетралогје јесте борба „партизанских јединица” нове југословенске власти на Косову и Метохији против одметнутих балистичких <sup>1</sup> снага косметских Шиптара на крају Другог светског рата. У овим филмовима, прављеним без захтевнијих уметничких циљева, све је сведено на огољену жанровску матрицу акционог ратног филма, уз покушаје уградње у њихову формалну структуру драматуршких образаца и ликовних стилама америчког вестерна, педесетих година двадесетог века веома популарног филмског жанра и заједно са жанром криминалистичког филма најдоминантнијег холивудског филмског производа. Овај нескривени, штавише на моменте и потенцирани Митровићев филмски и естетички маниризам публика је пропратила са одобравањем, не удубљујући се превише у историјску неверодостојност садржине ових филмова, као ни у њихову имплицитну политичко-пропагандну и идеолошку суштину. Мада је прошло тек непуних десет година од завршетка Другог светског рата, уз још увек свеже народно

сећање на ратна дешавања и страдања у њему, као и у ситуацији и даље присутног не само политичког него и оружаног отпора косметских Шиптара поратном стању на Косову и Метохији

[2](#)

, где у том тренутку српско-југословенски фактор преовлађује у вршењу државне власти, долази до снимања филмова у којима се, у очевидној политичкој тежњи да се шиптарска национална мањина придобије за живот у заједничкој државни, кривотворе истине о Другом светском рату на простору Косова и Метохије. Увелико се ствара лажна слика о масовном учешћу Шиптара у рату на страни КПЈ и њене војске, а минимизира шиптарска готово плебисцитарна подршка оружаним окупационим и квислиншким формацијама и њиховим антијугословенским и антисрпским политичким циљевима. Насупрот томе, присуство косметских Срба у овим филмовима, њихов трагични положај у рату и улога у ослободилачкој борби, али и послератној косметској збиљи, остаје готово невидљиво. И то све у режији српских филмских аутора и српских престоничких производних предузећа, свакако подржаних, ако не и подстакнутих од стране ауторитарне комунистичке власти, њених идеолошких догмата и актуалних политичких потреба.

Тако се већ у првом филму ове тетралогije, *Ешалон доктора М*, кроз његов плакатски сиже конструише једна псеудоисторијска слика друштвене збиље на простору Косова и Метохије на крају рата, прећуткује суштина међунационалних сукоба за време фашистичке окупације овог дела предратне југословенске државе, а главни разлози шиптарског отпора новом стању на Косову и Метохији из сфере националног измештају у сферу класног и социјалног. Главну радњу филма чини превоз рањеника из метохијског места Дреница, које се затекло у окружењу одметнутих балистичких чета до највећег метохијског града Пећи. У њеном средишту је љубавни заплет између двоје младих супружника шиптарске националности, Рамадана и Хатице, које је рат раздвојио и одвео на супротне зарађене стране. Рамадан је припадник балистичке чете свога рођака Куртеша, а Хатице болничарка у локалној дреничкој болници под патронатом нових власти и сарадница доктора М, за којег ће се тек на једном месту у филму на индиректан начин казати да се зове Марко. Збивања у филму у целисти се одвијају на релацији унутаршиптарског идеолошког сукоба између Шиптара антифашиста, присталица нових комунистичких власти и савремених друштвених схватања, и Шиптара профашиста, балиста, односно патријархалних националиста, који су повлачењем поражене немачке војске са Космета остали без војне и политичке подршке својим ратним циљевима. Вођа балиста у филму је богати бег који се бори против нових власти само због тога што се плаши да ће му оне одузети земљу и поделити је сиромашним сељацима. Рамадан је у почетку из рођачких и других обзира на страни бега Куртеша, да би се током филма преобратио и окренуо против балиста, највише захваљујући Хатици, њеним еманципаторским схватањима о улози шиптарске жене у новом друштву и новој стварности живота на Косову и Метохији. Даље се од овога у експликацији мотива борбе једних Шиптара против других у филму не иде. Тиме су, наравно, не само замагљени него прећуткивањем и сакривени прави историјски мотиви сукоба двеју страна, и то не обеју шиптарских, него српско-југословенске на једној страни и

шиптарске на другој.  
итичку

Пол

основу балистичке борбе у Другом светском рату, њихове колаборације са фашизмом и прогона Срба са Косова и Метохије, чинила је шовинистичка идеја стварања етнички чисте Велике Албаније са Косовом и Метохијом у њеним границама, која је у току рата под италијанском и немачком окупацијом за кратко била и остварена, а која, показало се, како у току рата тако и касније, није била страна ни шиптарским комунистима.

[3](#)

На другој страни одвијала се борба српског народа за очување Космета у границама државе Србије, односно Југославије. Ничега од овога у филму нема ни у назнакама. Уместо аутентичног филмског суочавања са горућим проблемом ратног и поратног стања на Косову и Метохији, шиптарским сепаратистичким отпором обновљеној југословенској држави, нуди се измишљена слика наводног међушиптарског идеолошког обрачуна. Та слика конструисана је по жанровском обрасцу класичног холивудског вестерна у којем митски сукоб између дивљине и цивилизације, односно у овом случају старог и новог (старих, патријархалних друштвених односа, чији су носиоци балисти, наспрам нових, еманципаторских, које оличавају Хатиџе и Рамадан), чини основу његове наративне и значењске структуре.

## 2

Оно што је започето филмом *Ешалон доктора М* настављено је пет година касније у непромењеном и још изразитијем виду средишњим остварењем Митровићеве тетралогије о Косову и Метохији, филмом

*Капетан Леши*

. Друштвено-политичке прилике и безбедносна ситуација на Косову и Метохији у време снимања

*Капетана Лешија*

није се у битноме променила у односу на време када је сниман

*Ешалон доктора М*

, напротив.

[4](#)

Чињеница је да су проблеми и даље ескалирали, али у околностима затвореног друштва и тоталитарне власти истина о сложеној политичкој и безбедносној ситуацији на Косову

и Метохији није могла да се пробије до шире јавности. Тенденциозно је прикривана строгим контролом слободног протока информација, као и демагошким друштвеним сјајем идеолошког паролашења о „братству и јединству – у рату искованом – равноправних народа и народности Југославије на њиховом непорецивом путу ка својој све светлијој будућности”. Све је ово учинило да Митровић у свом новом филму на исту тему самоуверено и доследно понови све оне жанровске и политичко-идеолошке стереотипе успостављене у свом претходном делу, додатно их окоштавајући некритичким понављањем и упрошћавањем.

Главни лик у филму *Капетан Леши* је официр Кноја <sup>5</sup> шиптарске националности по имену Ремзи Леши, популарно назван Капетан Леши. Кној је иначе била војно-милицијска оружана формација Нове Југославије основана при крају рата са задатком да чисти ослобођене крајеве земље од свих непријатељских оружаних формација, помаже консолидацију цивилних власти и врши обезбеђење државне границе. Окосницу драмске радње филма, слично као и у

*лону доктора М*

*Еша*

, чини сукоб кнојеваца, на челу са капетаном Лешијем, са четом одметнутих балиста, који се у филму све време називају

*бандом*

, а којима на почетку филма припада и Лешијев рођени брат Ахмет. Друштвено порекло капетана Лешија је беговско, дакле богаташко, и његова је породица једина пре рата у Призрену имала клавир. Очевидно да је једном оваквом преувеличаном карактеризацијом лика требало исправити пропуштено из претходног филма, па на пропагандно-политичком плану сугерисати да нису све шиптарске беговске породице биле против нових комунистичких власти, него је било и идеолошки свесних бегова, односно њихових наследника какав је и капетан Леши, који су подржавали револуцију и прихватили друштвене промене. Али да револуционарни хабитус капетана Лешија у филму не би био нарушен, он по ослобађању родног града затиче своју кућу похарану и празну и у њој наилази само на прашњави клавир. Капетан ће клавир поклонити школи, на љубазну молбу учитељице Виде, послате из Београда, која у филму симболише поратну бригу државе и централних власти за што бржим просвећењем једног од најзаосталијих и најнеразвијенијих делова земље, што је Космет у то време несумњиво био. После низа филмичних епизода са наглашеним акционим садржајем, остварених у више него очигледном маниру америчког вестерна, у лако предвидивом расплету филма капетан Леши успева да се обрачуна са балистичком

*бандом*

као државним непријатељем, а брата Ахмета ослободи и спаси идеолошких заблуда. Оно што пада у очи је чињеница да су готово сви ликови у филму било по именима било по ношњи шиптарске националности, осим два споредна женска лика, поменуте учитељице Виде и локалне кафанске певачице Лоле.

То

свакако ни изблиза није одговарало послератној националној структури косметског друштва,

<sup>6</sup>

посебно не војној и полицијској хијерархији, али очигледно да је политичко-пропагандна намера филма била да се грађанима шиптарске националности, али и другим Југословенима, па и страном фактору, а ту се пре свега мислило на државу Албанију, пошаље порука да борбу против балиста као државних непријатеља воде сами Шиптари, а не Срби или други Југословени. Само је тако могуће разумети чињеницу зашто је прича филма готово у потпуности

*морала*

да буде очишћена од српског елемента. Сам Жика Митровић у једном свом закаснелом и до данас необјављеном интервју о разлозима албанизације свог главног јунака рећи следеће: „Капетан Леши је постојао. Постоји једна интересантна ствар, коју, ето, морамо данас да кажемо, после толико времена. Капетан Леши је уствари био Србин, Црногорац, један од оних кнојеваца који су јурили те балистичке банде по планинама и који је и данас жив, ја мислим да је жив тај човек.

Он

је нама све то причао, причао је Столету Јанковићу

[7](#)

и мени, пошто смо се ми тада много дружили. Испричао нам је ту причу, и Столе каже: „Ево ти сценарио.“ И ја сам сео и написао сценарио. А зашто сам променио...?

Зато

што ми се чинило да је боље, ако јуриш једну балистичку банду, да брат кнојевац јури брата бандита, што је ионако по неком класичном узору привлачније, интересантније, драматичније, па смо то променили, наравно у договору са тим човеком – он је постао Албанац, Шиптар.”

[8](#)

На

директно саговорничково питање, „Да ли су стварно у то време постојали капетани Кноја који су били Албанци, или банда у којој је био и њихов брат, између осталог”, Митровић одговора: „Не могу да дам одговор на то питање, нисам баш сигуран (смех).”

[9](#)

Митровић, дакле, говорећи после четрдесет и више година о ауторским мотивима албанизације свога главног јунака усмерава нашу пажњу само на оне формално-естетске, специфичне драматуршке разлоге због којих је мењао национални идентитет једне постојеће и аутентичне личности, који изоловано гледано у чисто естетском смислу могу да буду и прихватљиви, али нам ништа не говори о политичким мотивима свога подухвата, којих је свакако било, посебно када се има у виду време настанка филма, тадашњи веома разгранати и контролисани бирократски и идеолошки механизам одлучивања о производњи сваког филма, па и овог, и оно што је у коначном резултату најјучљивије: доследно изведене етнички чисте приче филма.

У новијим публицистичким написима и историографским истраживањима често се спомиње податак да је филм *Капетан Леши* у једном тренутку, пре него што ће добити дозволу за јавно приказивање, био цензурисан, при чему се са превеликом дозом озбиљности изводи неутемељени закључак о наводној идеолошкој и политичкој субверзивности Митровићевог филма у време када се појавио.

Неспорна

је чињеница да је „неспоразума” са Комисијом за цензуру било,

[10](#)

али само по питању њених захтева за незнатним поправкама филма и то претежно у домену пратећег текста (

*vois overa*

) и понеке дијалогске конструкције, док суштинских замерки на идејни и наративни склоп дела није било.

[11](#)

Из

данашње перспективе критички сагледавајући примедбе које је Комисија за цензуру имала на радну верзију филма

*Капетан Леши*

, уочљиво је да су неке од тих примедби, као и захтеви за поправком филма били врло сувисли.

[12](#)

Да

је то тако потврђује и чињеница да су и продуцент и Митровић прихватили захтеве цензуре „без протеста и позивања на ауторску слободу”,

[13](#)

да би је на крају и изиграли. На који начин? Готово све оно на чему је Комисија инсистирала да се уклони или поправи у филму ипак је остало у његовој коначној верзији. „Шта смо урадили? Онда смо ја и мој монтажер Вања Бјењаш, један од најбољих монтажера свих времена у Југославији, питали да ли можемо да избацимо те податке. (...) Кажу, може. Онда смо то исекли, и филм је отишао назад, они су га поново гледали, и рекли, е сада је добро.

Ми

смо онда вратили филм у монтажу и вратили све сцене које смо исекли и никад више нико није правио никакво питање.”

[14](#)

Тако

је, ето, на један фарсичан начин окончана афера у вези са цензурисањем овог филма.

[15](#)

Кад се данас пажљиво одгледа Митровићева филмска сага о капетану Лешију, уочљива је њена ванредна политичка обазривост да се ни у најмањем детаљу не повреде осећања шиптарских шовиниста, насупрот осећањима Шиптара лојалних држави Србији, односно Југославији, као и самих Срба. Тако у овим филмовима не само да нема Срба, него ни појмови српски партизани, српски народ, Србија и Југославија не могу да се чују. У прологу филма *Ешалон доктора М*, рецимо, не изговара се чак ни цело име КПЈ (Комунистичка партија Југославије), већ само КП (Комунистичка партија), Југословенска војска се назива само „партизанском”, и тако даље, што дабоме, показали смо већ, није било случајно. Као што се ни државна граница између Југославије и

Албаније не назива ни југословенском, ни албанском, ни југословенско-албанском, већ само неодређено – *границом*. Више је него јасно да су све то били уступци великоалбанском шовинизму диктирани пројектованим политичким циљевима. Штавише, у

*Обрачуну*

капетан Леши већ у првом кадру свога појављивања силазећи са коња скида војничку капу са главе, такозвану „титовку” украшену с предње стране значком у виду звезде петокраке, да је ни у једном кадру у даљем току филма више не би имао на глави. У питању је доиста изненађујуће редитељско решење које није могло да буде донето случајно, без свесно промишљене намере и „дубоких” разлога.

Сва

је вероватноћа да ти разлози нису били искључиво естетске природе.

[16](#)

Па ипак, на најбизарнија решења у филму наилазимо када је у питању однос према визуелним темама верских објеката. У *Капетану Лешију*, рецимо, на видан начин кроз читав низ кадрова истичу се визуелне теме верских објеката исламске вероисповести. Чак и у сценама које се одвијају у ентеријеру, у канцеларијама команде Кноја у Призрену, а које су све од реда снимљене у изграђеном студијском декору, доминира визуелна тема џамије, у виду осликане сценске позадине која представља део града који се види кроз канцеларијски прозор испред којег се одвија мизансцен и дијалог актера у филму. То решење, мада неочекивано, судећи по томе да се ради о транспарентном истицању верског симбола у производу друштва у којем је религија сматрана „опијумом за народ” и као таква била исмејавана и потискивана на маргине друштвене стварности, и не би било толико чудно да се на другој страни скоро ни у једном издвојеном кадру филма не види нити један сакрални објекат хришћанске вероисповести. Осим можда на ивицама једног снимка, тешко уочљивим, панорамског приказа града Призрена. У филму се на тај начин верски идентитет простора Косова и Метохије одређује као једноконфесионалан. Колико је из данашње перспективе тешко проникнути у све ауторске намере, нестабилна одређења и све рукавце смисла политичко-пропагандних порука утканих у идеолошко ткиво Митровићевих филмова говори и чињеница да насупрот

К

*апетана Лешија*

, који је накрцан визуелним темама исламских верских објеката, без приказивања и једне хришћанске богомоље, већ у филму

*Обрачун*

, другом делу филмске саге о капетану Лешију, снимљеном свега годину дана касније, није могуће видети ни једну џамију, њено минаре, буквално ни једну. Уклоњене су потпуно из филмског пејсажа косовско-метохијске реалности, што је по себи опет било крајње нелогично и несхватљиво. А да ствари буду још неразговорније, у филмској причи о унутаретничком сукобу између три групе Шиптара, балистичке, беговске и партизанске, дакле причи и овде етнички очишћеној од учешћа Срба, у којој нема, поновимо, ни једног верског објекта исламске вероисповести, једно од главних места одвијања радње филма, па и место оружаног обрачуна између сукобљених шиптарских



група, јесте простор у чијем средишту доминира православна црква, можда је у питању и манастир. Шта се овим редитељским решењем хтело да каже, зашто је за место међушиптарског обрачуна изабран простор око православне богомоље, заиста је тешко одгонетнути. Још теже је разазнати шта се у пропагандном политичком смислу њиме добило. Ако је ишта и могло да се добије.

### 3

О каквим се догматским дневно-политичким идејним и естетским концепцијама у овим филмовима радило, којим идеологизованим стратегијама филмског приповедања прибегавало и колико охоло чињеницама стварности манипулисало говори нам и завршно дело Митровићеве косметске тетралогije *Брат доктора Хомера* из 1968. године. Под демагошким плаштом потребе за непрекидним осавремењавањем друштвено-политичког система и државног устројства земље, у Југославији је у периоду између 1960. и 1968. године дошло до бурних политичких промена одакле су происходиле и учестале измене конститутивних аката саме државе у правцу њеног све извеснијег слабљења и коначног разбијања. На самом почетку шездесетих избијају на видело и прва јавна национална спорења о питањима државног устројства земље, модалитетима њеног даљег развоја и перспективама опстанка заједничке државе. Већ тих година јединствена држава је почела да се разграђује на друштвеном, економском, националном и културном плану, по шавовима републичких и покрајинских етатизама, а да није било политичке снаге која је тај процес могла да заустави. Овакви политички трендови посебно негативно су се одражавали на положај Републике Србије и српског народа у југословенској федерацији, а изразито драматично на опстанак српског народа на простору Косова и Метохије. Тако се новим Уставом из 1963. године мења име државе Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ) у Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ), док Аутономна косовско-метохијска област (АКМО) мења име у Аутономна покрајина (АП) Косово и Метохија, да би уставним амандманима из 1968. године назив покрајине био промењен у Социјалистичка аутономна покрајина (САП) Косово, дакле „коначно се” избацује из имена покрајине појам Метохија. У исто време долази до званичног престанка употребе назива Шиптари и уводи се јединствено национално име Албанци, док је већ много раније појам *националне мањине* био замењен појмом

*народности*

. Све ове промене нису задовољавале косовске сепаратисте и они су веома брзо почели да захтевају право Косова на републику, самим тим и на седму федералну јединицу у Југославији.

Први

пут је то јавно учињено на првим великим, послератним, масовним и насилним демонстрацијама Албанаца у Југославији, новембра месеца 1968. године у више покрајинских градова, али и у местима западне Македоније.

[17](#)

Уставом из 1974. године овај процес постепене уставне разградње земље дефинитивно је био завршен.

Сада је већ неспорна историјска истина да је разградња земље започела почетком шездесетих, а да је преломни тренутак у том процесу био такозвани *Брионски пленум* [18](#) из 1966. године чијим исходом је означен крај идеје о јединственој Југославији.

На

том пленуму са свих државних и партијских функција смењен је Александар Ранковић, тада незванично други човек у земљи, први после Тита, под оптужбом да су „широка овлашћења Управе државне безбедности (УДБА)”, на чијем је челу Ранковић био дуги низ година и под чијим је утицајем она све време радила, „довела до деформација и злоупотреба које врше притисак на цело друштво”.

[19](#)

Међутим, опште је мишљење да је ово био само номинални повод, а да је стварни узрок обрачуна са Ранковићем била политика „југословенског заједништва”, коју је он доследно заступао противећи се сецесионистичкој демонтажи јединствене државе.

Било како да је,

*Брионски пленум*

је за последицу имао широко покренуто политичку и друштвену кампању обрачуна са целом структуром државне безбедности и њеним кадровима. Смењени су сви челни људи службе и на стотине њених радника и оперативаца, па и хиљаде, отерано у превремену пензију под оптужбом да су „ранковићевци”. Кампања је посебно оштро била усмерена на наводно драстичне примере злоупотреба у раду безбедносних служби на Косову и Метохији. Тако су многи донедавни честити хероји борбе против албанског шовинизма и сепаратизма, међу њима и бројни бивши кнојевци, преко ноћи били проглашени корумпираним насилницима и непријатељима „братства и јединства” народа и народности Косова и Метохије.

Овај нови, промењени, постбрионски политички курс партије и државе у приступу проблемима шиптарског шовинизма и сепаратизма на Косову и Метохији наилази на дословни одзив у филму *Брат доктора Хомера*. За разлику од претходна три филма, посебно саге о капетану Лешију у два дела, у четвртом филму Митровићеве косметске

тетралогиије сви главни ликови сада су наједном српске националности. Самим тим се и слика поратне косметске стварности мења. Стереотипним драмским решењима, већ виђеним, а на моменте и дословце поновљеним из претходних филмова, исплетена је прича о јунаку филма, Симону Петровићу, повратнику из логора (у филму се не казује чијег и због чега је тамо запао) у свој родни град на Космету (не наводи се име града), средином 1945. године. Слично капетану Ремзију Лешију, и Симон Петровић по повратку у родни град наилази на разрушени и спаљени дом, при чему сазнаје да му је отац Марко, иначе угледни градски судија, на мистериозан начин убијен. Симон, за разлику од свога брата доктора Хомера, лекара поштованог од грађана свих националности, поред осталог и због тога што је успео да „победи тифус” и тако многе, посебно младе Албанце, спаси сигурне смрти, одлучује да пронађе убицу свога оца. У ту сврху тражи помоћ Кноја и капетана Вука, који га наводи на лажни траг, да би се испоставило да је управо он, капетан Вук, убица Симоновог оца, судије Марка. Из данашње перспективе, чуди како је уопште једна оваква драмска конструкција (да се командант титоистичке војске приказује као обичан криминалац и хладнокрвни убица) могла у оно време да прође све степене цензуре и без икаквог друштвеног протеста буде прихваћена, када се зна да су у исто време за много безазленија огрешења о лик и дело партизанског борца и команданта у српском филму биле покретане читаве хајке друштвене критике и осуде, као што је то био случај са филмом

*Јутро*

из 1967. године, аутора Пурише Ђорђевића, или нешто касније, 1969. године, са филмом *Заседа*

, аутора Живојина Павловића. Како је

*Брат доктора Хомера*

избегао, или можда свесно био поштеђен ове критике, остајући по страни и ван видокруга будних чувара друштвеног поретка и тековина револуције, без и најмање критике или друштвеног протеста јавности, остаје непознаница. Одговор, са овог временског одстојања, може да буде само један: све приказано и речено у филму одвијало се у том тренутку на линији нове политичке коректности, у постбрионској атмосфери у друштву и односу према догађајима на Косову и Метохији. Тако, док је у филмовима

*Капетан Леши*

и

*Обрачун*

официр Кноја шиптарске националности, капетан Ремзи Леши, оличење херојства, праведности и лојалности држави, дотле је у

*Брату доктора Хомера*

официр Кноја српске националности, капетан Вук, корумпирани војно-милицијски званичник, издајник и подмукли убица. Док се у

*Ешалону доктора М*

,

*Капетану Лешију*

и

*Обрачуну*

нове власти још увек боре против одметнутих „балистичких банди” Шиптара, у

*Брату доктора Хомера*

то су сада само „банде разбојника” састављене од „бораца” различитих националности, при чему су Срби у њима већински и предводнички елемент. Док су албански бегови у *Ешалону доктора М*

,  
*Капетану Лешију*

и

*Обрачуну*

класни непријатељи новог друштва, вође „балистичких банди” и непријатељи државног устројства, дотле је албански бег у

*Брату доктора Хомера*

лојалан властима, а противник и жртва „банде разбојника” коју, као што рекосмо, већински предводе Срби. Да бласфемија буде уочљивија и доведена до краја, члан те „банде” је и један крвожедни православни калуђер, који се у једној од сцена у филму и експлиците руга вери у постојање Бога. Ниже од овога није могло да се оде у националном немару, интелектуалној неодговорности и дискриминацији православног верског фактора на Косову и Метохији, тим пре ако се има у виду да на почетку филма постоји сцена у којој главни јунак, Симон Петровић, прво код кога одлази по повратку из заробљеништва јесте локални хоџа, свештеник исламске вероисповести, код којег се са респектом распитује о приликама у граду и судбини свога оца. Дакле, док се на једној страни, у истом филму, исламски верски фактор поштује и уважава, на другој се хришћанско-православни ружи и сатанизује. Доиста тешко разумљиво и прихватљиво, не само са културолошког и моралног, него чак и приземног атеистичког становишта. Али преко свега овога је ондашње српско друштво, посебно његова културна елита, у које спада и филмска критика, ћутке прелазило, не показујући ни увређеност, камоли да се побуну.

#### 4

Тако је ова филмска политичко-пропагандна стратегија, и поред све своје (посматрано у ужем кинематографском смислу) могуће филмске занимљивости, нажалост окончала у узалудном и наивном прегнућу придобијања припадника шиптарске националне мањине за живот у заједничкој држави, олаким запостављањем, па и ниподаштавањем, не само српских националних интереса на простору Косова и Метохије, него и кривотворењем историјског и културног идентитета овог дела државе Србије. Приказујући сукоб између

албанских партизана и балиста, изоловано од учешћа Срба, Митровићеви филмови сугеришу закључак „да је албански грађански рат

одлучио послератну судбину Косова и Метохије”,

[20](#)

што је наравно ноторна историјска неистина када је у питању ова територија, али не и када је у питању територија Албаније.

Наиме

, после пада Италије, 1943. године, у Албанији је доиста дошло до грађанског рата између присталица Комунистичке партије Албаније и присталица профашистичког Бали Комбтара, у којем су комунисти однели победу и освојили власт.

[21](#)

Митровићеви филмови се крећу линијом тог сукоба, те зато они политички и идеолошки нису били спорни ни за ондашњи режим у Тирани. Тако, без обзира на тада постојеће свеполитичко непријатељство између две државе, Југославије и Албаније, основана је претпоставка да ови филмови, чак да су у то време снимани и у самој Албанији, не би битно другачије изгледали. Сва је прилика да су они заправо свесно и тенденциозно били конципирани тако да могу да буду прихваћени на свеалбанском политичком и националном простору.

Међутим, чињеница је да је српска филмска публика прихватила Митровићеве филмове због њихових филмских, популарних жанровских одлика, не хајући много за филмско-историјске пропагандне неистине уграђене у њихов наративни и значењски дискурс. [22](#) Али у томе се и огледа идеолошка функција и манипулативна употреба филмског жанра. Мада по дефиницији не мора обавезно то и да буде, у већини случајева улога филмског жанра је репресивне природе. Рециклирање из филма у филм увек истог драмског садржаја, са увек истим стереотипним заплетом и увек истом стереотипном карактеризацијом јунака, у функцији је наметања друштвено прописаних идеја, мишљења, представа и вредности подређеним слојевима друштва од стране доминантних структура власти. Али и поред тога одређени жанр је могуће афирмисати само у оним срединама у којима већ постоји припремљеност публике да се он као такав прихвати, што је несумњиво био случај са српским друштвом после Другог светског рата, окованим у стеге једног тоталитарног политичког и идеолошког система.

Али оно што је важило за Србе не би могло да се каже и за албанску популацију. Она је, можда и несвесно али тачно, уочила да упркос големом труду аутора и целог српског кинематографског система *Ешалон доктора М, Капетан Леши, Обрачун и Брат доктора Хомера*

у националном и психолошком смислу остају српски филмови намењени Србима, односно Југословенима. Све због једне одреднице која претеже у њиховом структуралном и значењском ткиву. Ради се о чињеници да су сви они снимани на српском језику. А језик којим појединци и народи говоре поље је њиховог најдубљег индивидуалног и

групног културног идентитета. У том смислу, изнад језика можда је једино верски фактор. С обзиром на то да сви јунаци у Митровићевим филмовима говоре српским језиком, сви су они, без обзира на своју националност, у перцепцији како српског тако и шиптарског гледаоца изједначавани са културним идентитетом Срба и идентитетом српске, односно југословенске државе. А то је било место од којег је шиптарски сепаратистички фактор управо зазирао и против којег је био. Због тога широке масе шиптарске публике у културном и психолошком погледу и нису могле јунаке ових филмова да доживе као неког себи блиског, с киме су могле национално да се идентификују. Као што су то с лакоћом учиниле широке масе српске публике, упијајући на тај начин и све оне политичко-пропагандне слојеве значења у филму који нису били превасходно намењени њеној индоктринацији. Но, без обзира да ли је грешка уочена или не, или из неког другог, опет пре политичког него филмско-уметничког разлога, тек крајем шездесетих, одмах после Брионског пленума, долази у српској кинематографији до снимања и првих играних филмова на албанском језику.

<

Објављено: уторак, 4. јул 2017, 07:36h

(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 натуршцику 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 Балистима су се називали припадници албанског националистичког покрета Balli Kombetar (Национални фронт), основаног 1939. године са седиштем у Тирани. Политички програм организације био је стварање Велике Албаније припајањем делова територије Србије, Црне Горе, Македоније и Грчке држави Албанији. У том циљу његове војне формације су за време Другог светског рата, у сарадњи са италијанским и немачким фашистичким окупатром, оружано деловале и на простору Косова и Метохије, као и на простору западне Македоније. Branko Petranović, *Srbija u drugom*

svjetskom ratu 1939-1945  
, Beograd, 1992.

2 До прве велике оружане побуне шиптарских сепаратиста на Косову и Метохији дошло је већ крајем 1944. године, одмах по ослобођењу овог дела земље од немачког окупатора, тачније њиховог повлачења са Космета. У побуни су учествовале снаге од скоро двадесет хиљада косметских Шиптара, предвођених политичким вођством Друге призренске лиге, основане 16. септембра 1943. године под немачким патронатом, и балистима. За гушење побуне је било ангажовано око четрдесет хиљада бораца Народно ослободилачке војске Југославије, у чијим јединицама је било и Шиптара, односно Албанаца. После тешких тромесечних борби, побуна је угушена и званично окончава увођењем Војне управе на Косову и Метохији, 12. фебруара 1945. године. Међутим, оружана борба против мањих балистичких група настављена је још дуго после тога, званично све до 1951. године, када је ликвидирана последња таква група. Види: Спасоје Ђаковић, Сукоби на Косову , Београд, 1984.

3 Већ „у току народноослободилачке борбе испољена је сва сложеност политичког наслеђа КПЈ, поред осталог, и у албанском питању. (...) Крајем 1943. избија на видело тенденција ка продору великоалбанских идеја (...) и у покрету којим је руководила КПЈ на Косову. Однос албанских комуниста према националистичкој и колаборантској организацији Balli Kombetar, успостављеној на идејама окупљања свих националних снага Албаније под немачком окупацијом и на иредентистичким паролама о „етничкој Албанији”, има извесног одјека у закључцима Конференције Покрајинског народноослободилачког одбора за Косово и „Дукађин” ( албански назив за територију ширу од Метохије), одржане у Бујану, ван Југославије – у северној Албанији, око Нове године 1944. (...) „Косово и Метохија је крај који је насељен највећим делом шиптарским народом, а који као и увек, тако и данас – жели да се уједини са Шипнијом (Албанијом - Д. Б). Према томе, осећамо за дужност указати прави пут којим треба да пође шиптарски народ да би остварио своје тежње. Једини пут да се Шиптари Косова и Метохије уједине са Шипнијом јесте заједничка борба са осталим народима Југославије против окупатора и његових слугу. Јер то је једини пут да се извојује слобода, када ће сви народи, па и Шиптари, бити у могућности да се изјасне о својој судбини са правом на самоопредељење до отцепљења”, стојало је између осталог у закључцима Бујанске конференције, којој је присуствовао 51 делегат са простора Косова и Метохије и Северне Албаније, од тога и седам Срба и Црногораца. Закључци НОО Косова и „Дукађина” из Бујана били су у супротности са одлукама Другог заседања Антифашистичког већа народног ослобођења Југославије (АВНОЈ) у Јајцу, 29. новембра 1943”, те их је због тога партијски врх КПЈ оштро критиковао и одбацио, али без икаквих политичких и других последица по њихове протагонисте (Богдановић, исто , стр. 265). „Конференција у Бујану, односно део Резолуције који говори о припајању Косова Албанији, јесте у ствари велики празник иреденте, односно ту је постављен камен темељац сепаратистичкој кули на Косову (...) Бујанска конференција је де факто

трећа призренска лига” (Ђаковић,

ИСТО

, стр. 171). Овде је потребно додати да је све време рата, све до увођења Војне управе на подручју Косова и Метохије, фебруара 1945. године, и Комунистичка партија Југославије водила крајње уздржану и „неопредељену”, у многоме и демагошку политику према будућем, послератном државном статусу овог дела окупиране земље. То показују апсолутно сва сачувана документа из тог времена. „Из писма друга Тита видите какав је и његов став по питању онога дијела Албаније који је припао Југославији и какав став требате имати према том дијелу Албаније. Поново вам наглашавам да не смијете дозволити да ви заузмете став као што га заузима реакционарна албанска буржоазија, наиме, да се тај дио

још сада

(подвукао Ж. Д.) има прикључити Албанији, већ да путем борбе и то заједничке требамо ослободити те крајеве од окупатора и свих домаћих издајника, а доцније ће се народи изјаснити шта хоће и куда хоће”. (Из писма Ивана Милутиновића Централном комитету КП Албаније, октобра 1943. године. Ђаковић,

ИСТО

, стр. 395)

4 Према статистичком прегледу „гоњених због политичког криминала”, сачињеном од стране Министарства унутрашњих послова Републике Србије, само у 1960. и 1961. години, дакле у време снимања филмова Капетан Леши и Обрачун, на Косову и Метохији је откривено 16 илегалних организација грађана шиптарске националности, хапшено је и судски гоњено 150, прекршајно кажњено 388, пребегло за Алабнију 83, и осујећено у бекству 277 грађана, сви шиптарске националности. (Терзић,

ИСТО

, стр. 549)

5 Корпус народне одбране Југославије (Кној) посебна је јединица

Народноослободилачке војске Југославије формирана 15. августа 1944. године.

Јединица је расформирана 1953. године, а њене надлежности су преузеле граничне јединице Југословенске народне армије и Народне милиције.

6 Према првом послератном попису становништва, 1948. године, на Косову и Метохији је живело 727.820 становника. Од тога око 498.000 Албанаца, 172.000 Срба, 28.000 Црногораца, 11.000 Рома, 9.000 неопредељених и муслимана, 5.000 Хрвата, и неколико хиљада осталих. У процентима 68,45 одсто Албанаца, 23,62 одсто, Срба, 3, 85 одсто Црногораца и нешто преко 4 осталих осталих. Скоро истоветна структура становништва је остала и према попису из 1961. године ( Албанаца 67,07 одсто, Срба 23,55 одсто, Црногораца 3,90 одсто...). После тога долази до драстичне промене, па је према попису

из 1981. године Албанаца 77,5 одсто, Срба 13,2 одсто, Црногораца 1,7 одсто, Муслимана 3,7 одсто, осталих 3,9 одсто. (Богдановић, исто, стр. 295)

7 Стојиљко Столе Јанковић (1925-1987), српски и југословенски редитељ и сценариста. Познатији филмови: Кроз грање небо, Радопоље, Вишња на Ташмајдану, Трен и други.

8 Ради се о необјављеном разговору са Живорадом Митровићем који је за потребе телевизијске серије „Век српског филма” у продукцији Радио-телевизије Београд, сценаристе Божидара Зечевића и редитеља Жарка Драгојевића, снимљен 2003. године у просторијама Удружења филмских глумаца Србије. С обзиром да је после емитованих девет епизода, које захватају период српског филма од 1896. до 1914. године, рад на серији привремено био прекинут, а Телевизија Београд је после тога одбијала да серију настави, потписник ових редова је 2016. године све преостале снимљене, некоришћене и немонтиране материјале, предао архиву Југословенске кинотеке у Београду. Међу тим материјалима је и пет касета BETA SP (свака касета у трајању од тридесет минута) разговора Божидара Зечевића са Живорадом Митровићем. Горњи цитат је наведен према делимичном стенограму тога видео материјала, који сам лично сачинио и који је у моме поседу.

9 Митровић, исто.

10 Најпре је веће Савезне комисије за преглед филмова – које су у том тренутку чинили Душан Тимотијевић, Митра Митровић, Оскар Давичо, Слободан Шакота и Ђуро Лончаревић – донело следећу одлуку: После дуже дискусије која је трајала пун час, препоручено је већу Комисије да филм дозволи за приказивање у нашој земљи а забрани за извоз у иностранство. Истовремено је сугерирано да се усмено скрене пажња дирекцији предузећа „Славија филм” да избаци сцене: објаве Народног суда да је стрељан један балиста, у циљу да се обману одбегли балисти у шуми.

(...) На одлуку већа Комисије продуцентска кућа „Славија филм” поднела је жалбу. (...)

На пленарном састанку 24. маја 1960. године Комисија је одбила жалбу „Славија филма” и потврдила првобитне одлуке већа Комисије:

После дуже дискусије одлучено је гласањем (5 је гласало да се да дозвола за извоз а 16 против) да се потврди првобитна одлука већа Комисије којом се не дозвољава извоз филма у иностранство. Истовремено је закључено да друг Тимотијевић усмено изложи представнику „Славија филм” разлоге који су изнесени у дискусији ради евентуалне поправке филма

(...) Продуцент Капетана Лешија извршио је притисак на Комисију у име својих

финансијских интереса, па је Комисија преиначила своју одлуку и дозволила извоз уз одређене измене. (...) Чланови Комисије прегледали су 14. јуна 1960. измењену верзију филма и установили да је „Славија филм“ реализовала све предложене измене.” Dragan Batančev, „Cenzura partizanskog vesterna Kapetan Leši” (1960), *Historijski zbornik*, br. 2, Zagreb 2014, 361-379.

11 Додуше, у додатном образложењу Комисијине одлуке постоји и ова полуреченица: „... u plenumu su diskutanti izneli mišljenje da je u filmu *Kapetan Leši* krivo prikazana naša Narodnooslobodilačka borba...” (Batančev, isto, str. 373). Међутим, у даљу елаборацију овог става није се ишло. Могуће да је међу двадесет једним чланом Комисије било и оних који су указали на неусклађеност Митровићевог филма са историјском истином и међунационалном стварношћу живота на КиМ, али очигледно је да њихово мишљење није преовладало.

12 „Цензура, дакле, није била само наметање готових решења, већ и процес преговора Комисије с продуцентом, као и консултација између самих цензора. (...) Укратко, нису све цензорске интервенције биле у очевидном раскораку са самим филмом.” (Batančev, исто, стр. 378)

13 Batančev, *исто*, стр. 373.

14 Митровић, *исто* .

15 Интересантно је запазити да је дискусију о цензури свога филма поново покренуо сам Митровић у једном интервјуу почетком деведесетих. Види: Дубравка Лакић, „Поука холивудског филма”, *Политика*, 28. јануар 1992, стр. 10.

16 „Октобра 1942. дошло је до образовања партизанског одреда ‘Зејнел Хајдини’, састављеног претежно од Албанаца, с делом Срба и Црногораца, који су морали знати албански, носити кече, са албанским именима и *уцртавањем албанске заставе испод петокраке звезде* (подвлачење Ж. Д.). (...) Одред је образован у подручју Гњилана и Урошевца од 13 бораца”. Petranović,

исто  
, стр. 251.

17 „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 факулета. Битно је за оцену тих збивања на Косову да су она била националистичка и шовинистички усмерена, под паролом „Смрт српским угњетачима!“ (...) Демонстрације су избиле истог дана и у Тетову, са захтевом да се ‚албански делови‘ СР Македоније прикључе Косову.” (Богдановић, исто , стр. 290)

18 *Брионски пленум* је назив за Четврту пленарну седницу Централног комитета Савеза комуниста Југославије, одржане 1. јула 1966. године у хотелу „Истра” на острву Бриони, на Јадрану, тада СР Хрватска.

19 Из реферата Јосипа Броза Тита, који је био и једини говорник на пленуму.

20 Batančev, *исто* , str. 365.

21 „Албанска комунистичка партија је у великоалбанском правцу притискана и од прозападне националистичке организације Бали Комбтар, с којом је Главни народноослободилачки одбор Албаније закључио споразум о стварању ‚Велике Албаније‘, у Муки августа 1943. године, који је касније на интервенцију југословенских делегата поништен у Лабиноту на Другој конференцији НОО.” Petranović, исто , стр. 552. Убрзо после тога је дошло до разлаза између Комунистичке партије Албаније и Бали Комбтар и грађанског рата у Албанији, у којем је КПА однела побуду и дошла на власт.

22 „ *Аргументи оних који су гласали за пуштање филма били су углавном у томе да је ‚Капетан Леши‘ лаки филмски жанр, нека врста нашег вестерна, од кога не треба у детаља очекивати дубљу анализу људи и односа.* ” (Из Извештаја Комисије за преглед филмова. Batančev,

то  
, стр. 373)

ис

