

Дејан Р. ДАШИЋ*

Факултет за право, безбедност и менаџмент „Константин Велики“, Ниш,
Универзитет „Унион – Никола Тесла“, Београд

САВРЕМЕНИ ФИЛМ У ФУНКЦИЈИ ПРОПАГАНДЕ И РЕВИЗИЈЕ ИСТОРИЈЕ

Апстракт: Предмет овог рада је утицај кинематографије на стварање прошлости различите од оне коју пружа у науци потврђена писана историја. Циљ је да покажемо на који начин филмови, а посебно документарни и ратни спектакли, имају улогу у стварању пожељне историје. Ревизионизам на филмској траци се не заснива на новим изворима или новим сазнањима до којих се дошло на научно утемељен начин, већ парцијалним и ненаучним методама учитавају се тумачења која су у супротности са утврђеним историјским чињеницама. Методом анализе садржаја, тему ћемо представити кроз, два косовска један хрватски и један француски филм, различитих жанрова, насталих у другој деценији 21 века.

Кључне речи: кинематографија, ревизија историје, масмедији, Србија.

УВОД

Прошлост „знамо“ кроз разне облике историографије - писања или традиције - приче о прошлости. Данас се све чешће до појединих историјских сазнања долази путем филмова, различитих жанрова. Филмска индустрија је свој највећи успон доживела крајем двадесетог века, а њена орјентација је у суштини готово увек била на млађој популацији. Када се популарност и непосредност филма комбинују са способношћу историје да објасни како су ствари настале, милиони људи могу да разумеју прошлост и садашњост под утицајем (историјских) филмова. „Постепено, како се кинематографија приближавала крају XX века, критички однос према политичким питањима почиње да слаби, а историјски догађаји, ако су укључени у филм, све чешће су приказани веома иронично и реконтекстуализовано, на начин да су аутентичне историјске интерпретација изгубиле на својој специфичној тежини, а место су уступиле реконструисаној ‘филмској’ историји“ (Маширевић 2014: 164). Филмови, било да је реч о документарним, ратним или другим жанровима, могу бити драгоцен извори за разумевање историје, уколико су настали уз помоћ утврђених историјских чињеница. Међутим, данас се филмска индустрија често злоупотребљава, где се прича о прошлости путем филма, користи за стварање или учвршћивање националног и државног идентитета, националног јединства,

* Ванредни професор, drddasic@gmail.com

етикетирање и стварање стереотипа и сл. Уз помоћ „холивудских“ продукција постало је могуће једну нацију позитивно или негативно представити остатку света. Светској јавности се путем филмске индустрије саопштавају смишљене конструкције у вези са дешавањима у Првом и Другом светском рату, дешавањима деведесетих година прошлог века на Балкану и замена улога жртава и злочинаца. Ово је веома важно, јер новије генерације своје ставове о појединим државама и нацијама најчешће не формирају на основу чињеница, историјских књига, већ на основу јефтиних холивудских продукција.

ИСТОРИОГРАФИЈА У СЛУЖБИ ПОЛИТИКЕ И ИДЕОЛОГИЈЕ

Опште је познато да су историју увек писали победници, односно елита која је имала моћ и снагу (*imperium*). Данас, историју пишу холивудске продукције. Један од веома значајних видова брендирања нација и држава, а показао се и као моћни алат ревизионизма, јесте филмска индустрија. Наводећи да медији успешно мобилишу и каналишу историјско чуло јавности а слика прошлости фокусирана на жртве властите групе, увек се више обраћа осећањима него разуму, Куљић (2006: 95) тврди да „прихватање историје зависи и од њене наративне структуре“ и да се „класична писана историографија разликује од глобализацијске медијске слике прошлости понајвише по посредницима“. Глобализацијска медијска слика прошлости или „парахисториографија“ настаје до диктату центара моћи коју „манипулативно убличавају нестручњаци - љубитељи историје и историчари трговачки путници“, а медији успешно каналишу такву слику прошлости. Управо зато, медији постају све више „средства историјске амнезије и омогућавају заборављање“ (Jameson 1995: 36). Када говоримо о филмовима, Бодријар (1998: 86) сматра да су данашњи филмови „потпуно одустајање кинематографије од претензија да буде на трагу историје. Историја се, у прекомерним стилистичким обрадама прошлости ових филмова, потпуно повукла, а инсценирање историје кроз ове филмове може једино да призове осећај носталгије за временима која нам се приказују, иако се догађаји унутар њих се нису тако одиграли“. Он наводи, да је у филму некада било историје, али да је више нема. Улази се у једну еру филмова који заправо немају смисла, а који су заправо велике синтетичке творевине с варијабилном геометријом. „Ради се заправо о стварању историје посредством или уз помоћ слике, чему се није лако одупрети, нити се пак угрожена страна (појединац, народ, држава, цивилизација) томе може ефикасно успротивити“ (Bodrijar 1991: 87).

Не постоје народи без историје или народи који се могу разумети без ње (Hobsbaum 2003). Без обзира што је историја восак у рукама историчара, који га обликује како хоће, историографија се не може одрећи науке и научног приступа. Историчар напросто не може писати мимо својих извора или чак супротно њима, као ни одређеног методолошког приступа (Johannes 1996). Легитимно је да аутори филмова не морају да се држе истих стандарда као новинари (дозвољена је одређена уметничка слобода), али имају обавезу према публици да бар верно прикажу основне аспекте феномена. Делетић, (2013: 106) наводи, да се историјом у медијима претежно баве неисторичари, чије излагање и аргументација нема научну утемељеност.

Све је подређено планираном циљу, без обзира на одређене нелогичности, али је због једноставног речника лако разумљиво. У медијској историји „режија уме уверљиво да упакује понуђену верзију, да то покрије ауторитетима говорника, вешто одабраним снимцима и наменски написаним тумачењима и коментарима. Медијска историја рачуна на осећање и интересе становништва, а не на научну утемељеност, бољу обавештеност и проверене културне вредности“.

Историчари вођени националним осећањима и интересима неретко напусте постулате науке потчињавајући је политици и идеологији. Политизација и митологизација историје у наше време посебно је изражена у историографијама и шире, у историјским наративима нација и држава неочврслог идентитета (Перић, Кајмез 2013; Vasić 2020). Дакле, прошлост легитимише нову садашњост или даје темеље за пројекцију будућности коју владајућа политика нуди. Због тога се јавља *ревизионизам*, поправљање прошлости или производња пожељне историје. За те потребе оживљавају се стари митови и легенде, уздижу се до тада „непожељне“ или заборављене личности, идеје и догађаји, наглашавају се страдања, злочини, производе се нови митови. „Није проблем што се прича о прошлости користи за стварање или учвршћивање националног и државног идентитета, ако се то ради на историјској и културној баштини, на демократским и цивилизацијским вредностима. Проблем је што се то често чини на начин да су сви који су различити потенцијални непријатељи, нарочито су то разне групе, народи и државе који не подржавају пројектовану причу о идентитету и жељеним правима“ (Делетић 2019: 101). И други аутори (Škorić, Bešlin 2017: 646) слажу се са неведеним, тј. да „историографија мора бити подложна сталним ревидирањима, као и све научне теорије, треба да буде окарактерисана својеврсном „конзервативном“ отвореношћу према новим идејама“. Међутим, ревизије и негације често се износе без научног утемељења. Они одбацују добро успостављене историографске методе, истовремено се отварају за разне врсте идеологија, пристрасности и манипулација“.

Вајт (2011: 261) наводи да је у осамнаестом веку постојала формална разлика између три типа историографије: истинитог, измишљеног и сатиричног, стим што се филозофија историје једва сматрала озбиљном рефлексijом импликација по човечанство оних чињеница до којих се дошло веродостојним варијететом историјске презентације. Деветнаести век је имао тенденцију на разлике између „истините“ историографије, с једне стране, и „филозофске историје“, с друге. Сматрало се да је, како би се уопште могло говорити о њој као таквој, историографија мора бити *истинити* извештај о ономе што се догодило у прошлости, без икаквог уплитања било чијих интереса. Тај извештај се морао понудити у духу објективности, искључујући сваки савремени политички раздор, без икаквих искривљавања и апстракција које изразито „филозофска“ рефлекција о њиховом значењу иначе може произвести.

Без обзира што се филм сматра једним обликом историје, филмови муче и узнемирују (већину) професионалних историчара. Разлог томе је што су филм и историја још увек „у потрази за методологијом“ (Rosenstone 2006: 122). Историјски филмови могу бити вредни извори за разумевање историје, али не постоји

ниједна метода за њихову успешну примену.¹ Просуђивати филмове по истим критеријумима као и књиге, проблематично је, јер су филмови различит медиј са различитим очекивањима (Jack 2015). Дакле, попут књиге, тако и историјски филм не може постојати у стању историјске невиности, не може се препустити каприциозном изуму, не може занемарити налазе и тврдње и аргументе онога што већ знамо из других извора. Као и свако историјско дело, и филм се мора проценити у смислу познавања прошлости које већ поседујемо. Ако се озбиљно схвати, историјски филм не сме нарушити свеукупне податке и значења онога што већ знамо из прошлости. Све промене и изуми морају бити у складу са истинама тог дискурса ... (Rosenstone 1995). Документарни филмови имају још већи утицај, јер се сматрају културном и историјском вредношћу, која претендује на истинитост. Израз документарни филм у историји филма, први пут уводи енглески документариста Џон Гриерсон (*John Grierson*) 1926. године, коментаришући филм Моана (*Robert Flaherty, Moana*). Он тврди, да је неки филм документаран или не, зависи од тога како се обрађује нека тема и даје дефиницију документарног филма као „креативни третман стварности“ (Grierson 1996: 18). „Потребно је, међутим, стално истицати чињеницу на коју чак и филмолози каткада знају заборавити: премда реферира на стварност, документарни јој филм не припада више од осталих филмских родова - он само успоставља другачији однос са стварношћу или, прецизније, с изванфилмским појавама“ (Gilić 2007: 11).

МЕДИЈИ У ФУНКЦИЈИ ПРОПАГАНДЕ И РЕВИЗИОНИЗМА

Историјски ревизионизам има двоструко значење. У негативном смислу, он означава настојање да се из идеолошких (појединачних или групних) и политичких мотива ревидирају или у потпуности мењају постојећа научна тумачења одређених догађаја како би се ублажио или у потпуности отклонио њихов негативан утицај на колективну националну свест и идентитет и избрисале „непожељне“ странице националне историје. У позитивном смислу, ревизионизам означава легитимну реинтерпретацију трауматичних догађаја или раздобља националне историје на темељу чињеница, сазнања аргумената до којих се дошло истраживањима у историографији. Покушаји ревизије историје нису новост, било да је реч о књигама или филмовима, јер „онај ко контролише прошлост, контролише будућност, онај ко контролише садашњост, контролише прошлост“ (*George Orwell* 1984: 47), па тако покушаје писања пожељне историје налазимо још 1915. године у вези Првог светског рата, од стране немачких интелектуалаца. Много јачи талас „ревизионизма“ је кренуо већ у првим годинама након завршетка Другог светског рата, али је од тада променио свој карактер. Са све већом дистанцом до стварности националсоцијалистичке диктатуре, осталима поклоницима те идеологије било је лакше умањивати злочине и кривицу да би се касније окренули потпуном негирању главног злочина, холокауста. На пример, један од првих европских „ревизиониста“ Maurice Bardèche,

1 Роберт Розенстон (1995, 34) тврди да ако желимо да историјски филмови буду поуздани извори, ниједна слика историјске природе не треба да се нуди јавности све док угледни историчар не буде имао прилику да је критикује и ревидира.

објавио је 1948. године књигу Нирнберг или „Обећана земља“ (*Promised Land*) у којој је тврдио да су документи о холокаусту фалсификовани, а познати историчар Ернст Нолте (*Ernst Nolte*), у интервјуу (1986) за *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, тврдио је да се за разлику од других делова историје Немачке, историји Трећег Рајха не допушта „да прође“, да постане историјска чињеница, него се артифицијелно одржава живом. Даље, он заступа тезу да је националсоцијализам био одговор на бољшевизам, тј. да је он само опонашао бољшевизам с његовим злочинима убиствима, мучењима и логорима смрти (Thiele 2007). Узевши у обзир наведено, поједини аутори постављају питање, у којој мери су управо овакви покушаји ревизије немачке историје одговорни за нови национализам и ксенофобију, па на крају и ревизију историје путем филмова данас (Prnjat 2019).

Поједини историчари већ деценијама преувеличавају улогу САД, а на другој страни умањују улогу СССР-а у победи над нацизмом. „Сматра се да филмска индустрија у томе има значајну улогу, као и да је улазак САД у рат, био пресудан за коначни исход рата“ (Butakov 2014: 8), што је својеврсна ревизија историје и фалсификовање историјских чињеница. Поред многобројних филмова који директно величају улогу Американаца у Другом светском рату, поједина холивудска остварења не пропуштају прилику да макар у једној сцени, умање заслуге других. Као пример навешћемо филм који је режирао Роберт де Ниро (*Robert De Niro*) „Добар пастир“ (*The Good Shepherd*), главне улоге: Мет Дејмон (*Matt Damon*), Анџелина Џоли (*Angelina Jolie*), Алек Болдвин (*Alec Baldwin*), Роберт де Ниро, Џо Пеши (*Joe Pesci*) и још многи други. Снимљен је 2006. године и бави се почецима оснивања ЦИА-е (*Central Intelligence Agency*), Другим светским ратом, тајним друштвом „Лобања и кости“ (*Skull and Bones*), шпијунажом у тим ратним временима и након тога. У једној сцени, на половини филма, Амерички генерал (Роберт де Ниро) у разговору са Мет Дејмондом (у филму Едвард Вилсон) кога у свету шпијуна још зову „Мајка“, каже следеће: „Руси су због једног испаљеног метка узели пола света“.

Утицај филма, нарочито историјског спектакла, веома је значајан. Холивуд се од својих почетака понашао као да има тапију на историјску истину коју прекраја како одговара одређеним интересним групацијама (Zvijer 2014: 67). Како не би остали упамћени као нација која непрестано ратује, Сједињене Америчке Државе у својим филмским остварењима дају називе операција војске САД, који оправдавају њихове ратове, као што је: „милосрдни анђео“, „праведни рат“, „борба за демократију“, „превентивни рат“, „заштита људских права“, „борба против тероризма“ итд. „Обележја која су била инкорпорирана у филмски медиј у време Роналда Регана поред култа националног (супер) хероја, десничарски утопизам, ретрадиционализација, ескапизам, милитаризам, фокусирање на очеве и патријархат, носталгија за 1950-им годинама, је и жеља за ревизијом историје“ (Zvijer 2005: 45). Да постоји повезаност између државног апарата САД-а и филмске индустрије и да то није никаква тајна, да се не крије, види се управо у филму *Argo* (2012). Филм је снимљен по истинитој причи, и говори о сарадњи Холивуда и ЦИА-е, приликом спасавања шест америчких дипломата 1979. године из канадске амбасаде у Ирану. У филму у коме главну улогу глуми Бен Афлек (*Ben Affleck*), се отворено приказује на који начин и како је холивудска машинерија осмислила сценарио за наводно

снимање у Ирану, по налогу америчке администрације и њених обавештајних служби. Правац и развој америчке филмске индустрије можда најбоље илуструје следећи податак: Филм Орсона Велса „Грађанин Кејн“ (*Orson Welles, Citizen Kane* 1940) који се сматра за веома вредно уметничко дело, након првог приказивања остварио је скроман финансијски учинак. Филмови попут Рамба, Рокија и сл, иако без икакве уметничке вредности, изузетно су финансијски исплативи.

Холивудска филмска машинерија произвела је велики број филмова на тему рата на просторима бивше Југославије. Иако Срби, нису чинили терористичке акције (отмице, бомбашке нападе и сл.) у многобројним севроамеричким филмовима се не пропушта прилика да се бар не спомену неки „зли Срби“ (Дашић 2015: 40)². У филму „Немогућа мисија: протокол Дух“ (*Mission: Impossible – Ghost Protocol*, 2011, режија *Brad Bird*), главни глумца Том Круз (*Tom Cruise*), након што експлодира бомба у Кремљу, покушава са својим тимом да „реша“ проблем и пронађе одговорне за овај терористички чин, који има за циљ конфронтацију Русије и САД. У овом филму спомињу се „српски плаћеници“ који су одговорни за смрт супруге главног глумца. Даље, филм „Сезона убијања“ (*Killing Season*), глумци Џон Траволта и Роберт Де Ниро (*Robert De Niro*), почиње уводном шпицом: „Више од 200.000 хиљада људи је страдало у геноциду (мисли се на БиХ), више него у било ком сукобу у Европи након Другог светског рата“. У једној од првих сцени филма, амерички командоси нападају српски логор, где српски војници као живи штит користе изнурене и очигледно изгладнеле и мучене логораше. Након тога износи се још једна историјска неистина: „Србијанска војска је 1992. године извршила инвазију на суседну Босну и Херцеговину и започела је рат у којем је велики број цивила масакриран у име етничког чишћења“. Очигледан покушај фалсификовања историје, јер је немогуће извршити инвазију на своју земљу, тј. жели се сакрити чињеница да се у Босни и Херцеговини водио грађански рат.³ Као што смо већ напоменули, иако Срби нису остали упамћени у историји као терористи, филм „Дипломатска опсада“ (*Diplomatic siege*) из 1999. године, са глумцем Том Берингером (*Tom Berenger*), класичан је пример који Србе представља као терористе, који заузимају америчку амбасаду у Букурешту и траже од НАТО-а да пусти на слободу пуковника Петра Војновића. Због тога што се често (али погрешно) схвата као медиј који је најближе истинитом приказу стварности, као и због своје доступности широј публици, филм може имати знатан утицај на формирање јавног мњења о одређеној теми (Kršinić-Lozica 2018).

2 Чак се у дечијим и играним филмовима, негативним ликовима дају српска имена. Као што су некада Италијани у америчким филмовима увек били гангстери, сада су Срби постали негативци, па се неретко у америчким филмовима негативцима додељују српска имена (Никола, Јован, Марко...) (Marković 2011: 87-88).

3 У бошњачкој кинематографији под агресором се а priori подразумева српски народ и Србија без обзира што је Међународни суд правде одбацио тужбу БиХ против Србије за агресију и геноцид 26.02.2007. године, као и покушај ревизије пресуде 2017. године. Дакле, бошњачка филмска индустрија веома селективно приступа пресудама међународних судова када је реч о грађанском рату у БиХ, тако да ће правити филмове о тзв. „геноциду“ у Сребреници, али ће занемарити пресуду другог међународног суда јер им иста не одговара, па ће без правне основе да српски народ и Србију означавају као агресоре у тим истим филмовима.

ФИЛМСКА ТРАКА У ФУНКЦИЈИ РЕВИЗИЈЕ ИСТОРИЈЕ

Посебно погодна форма за медијско причање ратних прича, је филм. Погодност ратног филма огледа се у томе што филмска нарација, ратна дешавања може представити на динамичан и интересантан начин, па се самим тим прича испричана у ратном филму може лакше усвојити (Zvijer 2014). Проблем у државама насталим разбијањем друге Југославије је у томе што је историјски ревизионизам постао државни пројекат и што је пројекат добио карактер намиривања „старих рачуна“, обрачун политичких противника и неистомишљеника, нагласио нетрпељивост народа и верских заједница.

Међународна комисија основана с циљем да надгледа нове програме историје у хрватским средњим школама закључила је да су у новим уџбеницима минимализовани усташки злочини током Другог светског рата (логор Јасеновац се једва помиње), док је преувеличан број жртава комунистичке репресије и злочина које су над Хрватима починили четници (Vjekoslav 2006: 144). И док сви радови на научно аргументован начин, показују да су злочини, холокауст и геноцид у НДХ - чињенице историје „у хрватској историографији, историјској и политичкој публицистици након 1990. године превладавали су покушаји идеолошки и политички мотивисане ревизије историје Независне Државе Хрватске“ (Kasarić 2019: 939). Када говоримо о ревизији историје уз помоћ филмске траке у Хрватској, свакако да на првом месту морамо поменути Јакова Седлара. Његов документарни филм „Јасеновац – истина“ из 2016. године, изазвао је бурну реакцију чак и у самој Хрватској. Кршинић (2018: 143) наводи, да су „у филму до те мере коришћени различити типови манипулација и негирања чињеница, да га се ни у којем сегменту не може сматрати веродостојним“.

На самом почетку овог документарног филма, тврди се да се „права истина о Јасеновцу крије“ и да ће овај филм открити истину и мало познате и новоткривене податке, који наравно стављају под „сумњу“ све што је до сада о Јасеновцу речено. „Јасеновац - истина“ у првом делу се бави усташким логором Јасеновац, а други део „партизанским логором Јасеновац након за вршетка Другог светског рата“. Одмах од почетка глас наратора великом брзином износи прегршт информација, података, имена и догађаја, стварајући тако утисак великог познавања проблематике којом се аутор бави. Приметно је да се одмах на почетку првог дела филма, дакле дела који се бави логором Јасеновац полако већ тада убацују информације о „партизанском логору Јасеновац: „Никада нећемо сазнати број усташких жртава, као ни број жртава након 1945 када је постао партизански логор“. За бројку од 700.000 жртава у Јасеновцу оптужује се српска мањина у Хрватској, „која је радила на том миту“. У филму се презентују фотографије и снимци који приказују Јасеновац искључиво као радни логор у којем су владали задовољавајући услови живота и рада. Међутим, Кршинић-Лозица наводи, да „Седларов филм није једини филм који се користи усташким снимцима - то се радило у великом броју досад снимљених филмова о Јасеновцу, јер је реч о једином филмском запису из раздобља трајања логора. Али, у свим се осталим филмовима који користе те снимке на неки начин даје се до знања како оне нису приказ стварног стања у логорском комплексу“ (Кршинић-Лозица

2018: 163). Дакле, нигде у филму се не наводи да се радило о пропагандним фотографијама, да су за те потребе бирани затвореници који су тек стигли, добијали радна одела и сл. Констатација наратора „да се број жртава толико разликује, да су научно непривлачиви“, треба да наводно истакне научни приступ овог документарног филма, који је заснован на изјавама сведока и новооткривених докумената. Аутор покушава додатно да „мистификује“ причу о логору следећом реченицом:

„Да је југословенским комунистима било до истине, могли су је рећи“.

Колико је у првом делу аутор овог филма желео презентовати „нова документа“, сведоке и слично, приметно је да у другом делу који се бави „партизанским логором Јасеновац“, нема тога већ се ослања на недостатке докумената, претпоставкама, заверама и слично. Уместо аргумената презентују се тврдње непоткрепљене чињеницама, констатације да доказа нема јер су намерно уништени или брижно сакривени:

„Нема документације јер није ни вођена, а ако и јесте пренесена је у Београд и стављена под ембарго“.

У овом делу се оптужују и „еткетирају“ многобројни бивши хрватски државници и новинари као „противници истине о партизанском Јасеновцу“ а, поједини актери тог доба као одговорне за злочине почињене у „партизанском логору Јасеновац“. Евидентно је да аутор овог филма жели да уз помоћ великог броја нетачних информација „сви стројеви су послати у Србију и Црну Гору, а након тога је то постало место масовне ликвидације све до 1948. године“, и без аргумената а служећи се теоријама завера и пребацивањем кривице на комунисте „комунисти су ликвидирали знатно већи број људи него усташе у свом раздобљу“, жели да обесмисли сва досадашња сазнања о страдањима и злочинима усташа у Јасеновцу. Теза коју смо изнели на почетку рада, да се историографијом на филму све више баве неисторичари, нестручни и пристрасни људи је потврђена када знамо, да је Седлар човек који је „напустио друштво хрватских режисера“, изгубио спор пред судом због кршења ауторских права, тј. неовлашћеног преузимања материјала Истарског историјског друштва, уврстио фалсификат насловне стране „Вјесника“ од 15 маја 1945. године у овај филм, и још много тога...“ (Pavelić 2017: 11).

Карактеристика новије бошњачке и хрватске кинематографије у БиХ је, да Србе представљају као страни елемент као агресора и у Хрватској и у БиХ, иако је у обе републике у социјалистичкој Југославији, до избијања рата и разбијања земље, српски народ био конститутиван. Непријатеље у својим филмовима готово никад не називају својим етничким именом (Срби), већ се увек користи заменица „они“ или се приликом приче о њима изоставља субјекат (нпр. „улазе у село ...“). На тај начин, непријатељ се не перципира као неко ко је деценијама ту живео, као неко ко је био део тог простора, већ као нешто извањско, странао. И поред историјских, судских утврђених истина о озбиљним ратним сукобима између муслиманске Армије БиХ и Армије Републике Хрватске на територији БиХ, ни у једном од филмова нема ниједне негативне реченице, а поготово не покушаја грађења негативних стереотипа, ни о једном од ова два народа. Врши се стална замена теза тако да агресори постају жртве, а жртве се представљају као агресори (Šuvaković 2009, 2011; Zvijer 2014).

На албанској телевизији Топ канал (може се пратити на КиМ и Северној Македонији), 30. маја је приказан документарни филм „Велика српска историјска обмана - како су Срби украли албанску историју”, у којем се фалсификују историјске чињенице с циљем промовисања великоалбанске политике. У овом филму се „фалсификују историјске чињенице”, а српске цркве, манастири и споменичка и духовна традиција на Косову и Метохији проглашавају албанским... (Политика 2020). Управо такве тврње налазимо у филму *Azemi Kosovar sniper*, продукција и режија Rrahman Fetahu, 2013/2014 Amol TV. Укратко, радња овог више него скромног филмског остварења смештена је на Косову 1999. године, а главни глумац Азери (касније добија презиме Косово) долази на Косово за време злочиначког бомбардовања СР Југославије, остављајући угодан живот у Немачкој. Придружује се терористичкој организацији „УСК” и постаје смртоносни снајпериста. Филм који траје 1 сат и 38 минута почиње следећом причом: „О догађају о коме желим да Вам причам нисам чуо од других, нико ми није испричао, али прича је истинита, пуна боли и поноса...”. Наравно, Срби су сатанизовани на најмонструознији начин тако да се не стиже све евидентирати а поједине радње и дешавања у филму, нису примерени да се помињу у овом тексту. По ономе како се приказују у филму, српске оружане снаге су представљене као паравојне формације, у црним мајицама које су у већини случајева исцртане са 4 „С”, српском заставом на рукаву и црним фантомкама на глави. Још један пример ревизије историје, жели се избећи чињеница да су у дешавањима 1999 године на Косову биле укључене регуларне снаге безбедности СР Југославије (војне и полицијске). Срби су приказани као косати, брадати, алколисани, дрогирани итд. лудаци, који силују и убијају цивиле, а тако и почиње филм, убиством деветорице Албанаца метком у потиљак.

У великом броју сцена у овом филму, виде се полицијски аутомобили „Застава 101” на којима пише „МИЛИЦИЈА”, ваљда да се потврди да су злочинци из Србије, а један од тих аутомобила вуче коношцем везаног цивила. Такође, у филму се сукоб 1999. године на Косову жели приказати као борба Муслимана и Хришћана против „злих Срба”. У једној сцени, припадници терористичке организације „УСК” се моле а један од њих се крсти, што не остаје непримећено од Немачког војника (Ханс) који је слетео падобраном на Косово како би „евидентирао” српске злочине, следећим речима:

„Ово је заиста изненађење за мене”.

Руски добровољци су некако очекивани у овом филму, а да се додатно потврди да су Срби окупатори, страни елемент, да не припадају овим просторима показује сцена дијалога руског добровољца и једног српског војника у 68 минути филма:

„Шта ћу овде (псовке), свега ми је доста (псовке). Брат ми је погинуо у Хрватској, ово није моја земља” (српски војник).

„Ајде како није, Србија и Русија су једно” (руски добровољац Георги Иванов).

„Ништа овде није моје” (псовка на лошем српском, након чека снајпериста убија Руса). У уводној сцени филма „Животни код” (Kodi i Jetës, режија Ekrem Kyriziu, 2010) у продукцији „Центра за кинематографију Косова” стоји: „Године 1912. Косово је окупирао Србија. У периоду 1998-1999. Србија започиње етничко чишћење на Косову. Око милион Албанаца прогнано је из својих домова.

Храбри су се придружили Ослободилачкој војсци Косова и одупирали се. Остали су били беспомоћне жртве“. Такође, као и предходни филм, и овај је препун негативних стереотипа о Србима и нећемо им посветити пажњу, узевши у обзир да се бавимо ревизионизмом. Међутим, и за овај филм је карактеристично да се Срби желе преставити као страни елемент, као да нису живели на тим просторима, што показује следећи дијалог двојице Срба (униформисани, али није могуће одредити да ли су војници или не): „Јесте ли изгубили нешто?“

„Гледам...како је нарасло ово жбуње...када смо се овде доселили из Лике... ово жбуње заплело ми се око ногу, босих ногу, а види сада...“

Овакви ставови нису неочекивани, узевши у обзир да је једна од донација америчке администрације Косову, најмодернији филмски студио, чији је задатак продукција филмова у којима је кључна теза да је Косово одувек било територија коју су насељавали Албанци (Mitrović-Marić 2009: 175)

Француски филм „У кавезу“ (фр. *Captifs*; енг. *Caged*, режија Yann Gozlan 2010) је дрска замена теза, у којем се жртве стављају у улогу злочинаца. Свима је познат случај „Жуте куће“, када су на север Албаније одвожени људи, углавном српске националности, киднапованих током оружаних сукоба 1998. и 1999. године, али и касније све до краја 2000. године. Насилно су им одузимани органи подобни за даљу трансплатацију. Сумња се да су ове злочине починили чланови тзв. „Ослободилачке војске Косова“. И према бившем тужиоцу Међународног кривичног суда за бившу Југославију (*International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia- ICTY*), у Резолуцији Савета Европе 1782 (Council of Europe 2011) од 25. јануара 2011. године, наводи се да су дела трговине органима починили припадници Ослободилачке војске Косова (ОВК) против српских држављана који су остали на Косову након оружаног сукоба и одведени у заробљеништво (Council of Europe 2011 par. 2). Укратко радња филма се одвија у бившој Југославији, где француска медицинска екипа при повратку за Париз, негде на Косову наилази на блокаду на путу. Војска им говори да су наишли на mine, па требају чекати. Ипак, они се одлучују кренути другим путем и изгубе се. Ускоро ствари крену по злу када их отме група криминалаца. У трејлеру⁴ за овај филм, тврди се да је филм снимљен „по истинитим догађајима“. Међутим, да се ради о нарученом филму, неколико месеци пре извештаја Дика Мартија (*Dick Marty*), види се по многобројним грешкама. Осим на почетку филма када један од отмичара каже „ајде“, покушај разговора глумца на српском језику је веома лош. У једној српској болници стоји натпис „уредски сестра“, „варење крви“ или када експлодира бомба свега метар од главне глумице, она ипак преживи као да се ништа није десило.

Један од отмичара у филму има теговажу на леђима „Бог чува Србе“, аутомобил који отмичари користе носи „БГ“ таблице, па није тешко закључити ко су негативци у овом филму. Да у филму глуме само „одабрани“ и глумци који су били у сличним логам у другим филмовима, очигледно добро уходани у сатанизацији Срба и српске нације, показује нам улога, коју глуми Горан Костић. Овај глумац познат је и по скандалозној улози у филму режисера Ричарда Шепарда (*Richard Shepard*)

4 <https://www.youtube.com/watch?v=lmOIvDOZ2GE> (22.10.2020)

„Лов у Босни“ (*The Hunting Party*), где је главни глумац Ричард Гир (*Richard Geer*), који јури српског „ратног злочинца“ у Босни и Херцеговини, званог „Лисица“. „Лисица“ је лидер босанских Срба (Драгослав Богдановић) који има шефа обезбеђења (Горан Костић, у филму Срђан), немилосрдног психопату који на челу има истетовирано, ћириличним писмом, „умро пре рођења“. Наравно и у овом филму има пуно ћириличних тетоважа. У одјавној шпици овог филма стоји да је „MEDIA“ програм Европске уније учествовао у реализацији пројекта.

ЗАКЉУЧАК

Анализа оваквих и сличних тема све више представља неопходност у академским и стручним круговима, јер је евидентно да се „битка за прошлост“ (Milutinović 2018: 12) појачава, а филмска индустрија има све већи утицај на стварање „пожељне историје“. Наведени медији и начини пласирања садржаја се у литератури називају тзв. „меким методама“ утицаја на перцепцију и креирање мишљења и ставова циљне популације о одређеном догађају. Ове методе изузетно велику моћ утицаја на мишљење шире јавности, чак и када су чињенице потпуно познате. На тај начин долази до нетачног или непотпуног тумачења и бележења историје за будуће генерације, а како време пролази, све је теже вратити истину на своје место.

Анализирајући наведене филмове, али и многобројну литературу других аутора на ову тему, може се закључити да ревизионизам на филмској траци се не застива на новим изворима или новим сазнањима до којих се дошло на научно утемељен начин. Парцијалним и ненаучним методама учитавају се тумачења која су у супротности са утврђеним историјским чињеницама, па нам на основу тога остаје само да закључимо да као такви одговарају одређеним политичким и идеолошким центрима моћи. У филмовима које смо анализирали, али и у многим другим, прича о прошлости, користи се за стварање или учвршћивање националног и државног идентитета, националног јединства, оправдања злочина и сл. У филмовима хрватских, бошњачких и косовски режисера, Срби се желе представити као страни елемент у БиХ, Хрватској и Косову и Метохији, тј као агресори, а не народ који је на тим просторима живео. У раду смо закључили да документарни филмови имају већу тежину јер се сматрају истинитим приказом дешавања у прошлости. Још када режија вешто и уверљиво упакује понуђену верзију, све то покрије ауторитетима говорника, специјално направљеним снимцима и наменски написаним тумачењима и коментарима, убаце разне теорије завере и сл, успех је загарантован. Медијска историја рачуна на осећање и интересе становништва, а не на научну утемељеност, бољу обавештеност и проверене културне вредности.

Ова епистемиолошки утврђена истина има има још већу тежину ако знамо да садашње генерације своје ставове о појединим историјским догађајима најчешће не формирају на основу чињеница, историјских књига, већ на основу јефтиних холивудских продукција. Уз примену методе анализе садржаја историјски релевантних докумената и компарацијом добијених резултата са резултатима квалитативне анализе садржаја филмских трака из анализираних филмова, у којима се третирају исте историјски догађаји, у раду су утврђени покушаји ревизије у науци неспорних

историјских чињеница о Првом и Другом светском рату, посебно у дешавањима деведесетих година XX века на просторима бише Југославије. У свим анализираним филмовима намерно је извршена замена улога злочинаца и жртава, што је са моралног, историјског и научног становишта неприхватљиво и представља кршење норми међународног права. Србија мора наћи начина, све до покретања тужби међународном суду правде, да се супротстави историјском ревизионизму, узевши у обзир све чешће злоупотребе филмске траке, од којих су само неке приказане у овом раду, али и злоупотребе у наредним, најављеним филмским остварењима као што су „Турци долазе“ у коме се „поштени и добри“ Турци боре против крволочног Лазара који жели да направи Велику Србију, или филма „Загрљај судбине“, Јакова Седлара у коме се износи тврдња да су Срби у Другом светском рату прогнали Јевреје. Од непроцејиве је важности да научни институти и истраживачки центри у Србији на организован начин проучавају објављена филмска остварења у последњих 30 година и да светску јавност аргументовано обавештавају о покушајима ревизије у науци утврђених историјских чињеница, те да у светским референтним часописима и другим издањима објављују резултате својих научних истраживања.

ЛИТЕРАТУРА

- Bodrijar, 1991: Žan Bodrijar. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Bodrijar, 1998: Žan Bodrijar *Savršen zločin*. Beograd: Beogradski krug.
- Butakov, 2014: Jaroslav Butakov. „Američki ratni mitovi“, *Ruska reč*, 28.5.2014
- Council of Europe, 2021: Parliamentary Assembly, Investigation of allegations of inhuman treatment of people and illicit trafficking of human organs in Kosovo, Resolution 1872, 25 January 2011, <http://www.assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-en.asp?fileid=17942&lang=en>. Datum pristupa 22. 10.2021
- Дашић, 2015: Дејан Дашић. „Кинематографија као средство креирања негативних стереотипа о Србима“. *Социолошки истраживања*, vol. XLIX, бр. 1, 25–46.
- Делетић, 2013: Здравко Делетић. *Истраживање историје*. Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2013.
- Делетић, 2019: Здравко Делетић. „Историјски метод и ревизионизам“. У: Дашић, Д., *Наука и метод: методологија научноистраживачког рада*. Београд: Досигтеј, 96-102.
- Film na albanskoj televiziji falsifikovao istoriju na štetu Srba, *Politika* (2020. 06. 03). Internet edition: <http://www.politika.rs/scc/clanak/455286/Film-na-albanskoj-televiziji-falsifikovao-istoriju-na-stetu-Srba>. Datum pristupa 15.10.2021
- Gilić, 2007: Nikica Gilić. *Vrste i žanrovi filmova*. Zagreb: Zagrebački holding.
- Grierson, 1996: John Grierson. *Grierson on Documentary*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Hobsbaum, 2003: Erik Hobsbaum. *O istoriji, teoriji, praksi i razvoju istorije i njenom značaju za savremeni svet*. Beograd: Otkrovenje.
- Jack, 2015. Bryan Jack. „Feature Films as History“. *Journal of the Social Studies*, Volume 76, No. 1, 2015. <https://ojcs.siue.edu/ojs/index.php/jicss/article/view/3110/1096>. Datum pristupa 12.10.2021
- Jameson, 1995: Frederic Jameson. *Postmodernizam u poznom kapitalizmu*. Beograd: Art press.
- Johannes, 1996: Fried Johannes. „Wissenschaft und Vorstellungskraft. Das Beispiel der Geschichte“. *Historische Zeitschrift*, vol. 263, no. 2, 291–316.
- Kasapović, 2019: Mirjana Kasapović. „History, historical revisionism and the politics of history“. *ČSP*, No. 3, 939-960.
- Kuljić, 2006: Todor Kuljić. *Култура сећања: теоријска објашњења уједињене прошлости*. Beograd: Čigaja.

- Kršinić-Lozica, 2018: Ana Kršinić-Lozica. „Jasenovac na filmu: manipulacije identitetima i izvedba pamćenja”. U: S. Odak, A. Benčić & D. Lucić (eds.) *Jasenovac: Manipulacije, kontroverze i povijesni revizionizam*. Jasenovac: JUSP Jasenovac, 143-167.
- Марковић, 2011: Милета Марковић. *Зло историје право*. Јагодина: Златна књига.
- Митровић-Марић, 2009: Јелена Митровић-Марић. „Млади и Косово”. У: *Даница*, српски народни илустровани календар. Београд: Вукова задужбина, 173-177.
- Маширевић, 2014: Љубомир Маширевић. „Опадање политичке културе у Холивуду”. *Кулиура*, бр. 142, 153-167.
- Milutinović, 2018: Zoran Milutinović. *Bitka za prošlost. Ivo Andrić i bošnjački nacionalizam*. Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Prnjat, 2019: Aleksandar Prnjat. „Xenophobia and Identitarian Nationalism”. In: V. Milisavljević & N. Mićunović (eds.), *Xenophobia, Identity and New Forms of Nationalism*, Belgrade: Institute of Social Sciences.
- Перић, Кајмез 2013: Ненад Перић, Илија Кајмез. „Идеологија и пропаганда као масмедијска средства геополитике и њихов утицај на балкан”. *Национални инџерес*, ГоД. X, 2, 173-189.
- Pavelić, 2020: Boris Pavelić. Jakov Sedlar „prilagodio” iskaz žrtve Jasenovca: Otkrili smo novu podvalu u kontroverznom filmu, *Novi list*. <http://novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/Jakov-Sedlar-prilagodio-iskaz-zrtve-Jasenovca-Otkrili-smo-novu-podvalu-u-kontroverznom-filmu>. Datum pristupa 21.6.2021.
- Rosenstone, 1995: Robert Rosenstone. „The Historical Film as Real History”. *Film-Historia*, Vol. V, No.1, 5-23. http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf. Datum pristupa 12.10.2021
- Rosenstone, 2006: Robert Rosenstone. *History on film/film on history*. Harlow, England: Longman/Pearson.
- Šuvaković, 2011: Uroš Šuvaković. „Edvard S: Herman i Dejvid Piterson – dosledni kritičari američke „politike genocida” *Sociološki pregled*, vol. XLV, no. 4, 575–584.
- Škorić, Bešlin 2017: Marko, Škorić, Milivoj Bešlin. „Politics of Memory, Historical Revisionism, and Negationism in Postsocialist Serbia”. *Filozofija i društvo*, XXVIII (3), 631-649.
- Thiele, 2007: Thiele Martina. *Journalistische Kontroverse über den Holocaust im Film*. Berlin: Lit verlag.
- Vajt, 2011: Hejden Vajt. *Metaistorija*. Podgorica: CID.
- Васић, 2020: Васић, Драгиша. „Историја и национални идентитет у сарајевској магли: примјери политизације и митологизације бошњачког историјског наратива”. *Токови историје*, 2/2020, 209-232.
- Vjekoslav, 2006: Perica Vjekoslav. *Балкански идоли: Религија и национализам у југословенским државама*. 1. Beograd: Biblioteka XX vek : Knjižara Krug.
- Zvijer, 2005: Nemanja Zvijer. „Hollywood industry: Correlation between film production and political discourse”. *Sociologija*, XLVII (1), 45-66.
- Zvijer, 2014: Nemanja Zvijer. „Cultural reflections of war crisis: the picture of war in the 1990 croatian cinema”. *Теме*, Г. XXXVIII (1), 67-88.
- Шуваковић, 2010: Урош Шуваковић. „Културна политика бивших југословенских република Босне и Херцеговине и Хрватске у огледалу њихових националних кинематографија (1993-2008)”. У: Б. Стевановић,

ЛИСТА АНАЛИЗИРАНИХ ФИЛМОВА

Jakov Sedlar (2016) *Jasenovac-truth*

<https://www.youtube.com/watch?v=EkspsxlR7SQ&list=PLcrt0YDw11A5HFnyymca7WZ55JjCaVX5j&index=1> (I)

<https://www.youtube.com/watch?v=x2LMjBk3HfQ&list=PLcrt0YDw11A5HFnyymca7WZ55JjCaVX5j&index=2> (II)

<https://www.youtube.com/watch?v=YWd5oKnYWY&list=PLcrt0YDw11A5HFnyymca7WZ55JjCaVX5j&index=3> (III)

<https://www.youtube.com/watch?v=M1pYEazHiDQ&list=PLcrt0YDw11A5HFnyymca7WZ55JjCaVX5j&index=4> (IV)

Rrahman Fetahu (2013) *Azemi Kosoware sniper*

<https://www.youtube.com/watch?v=iuutvn00sI8>

Ekrem Kryeziut (2010) *Kodi i Jetës*

<https://www.youtube.com/watch?v=bqE-jyFik0E>

Yann Gozlan (2010) fr. *Captifs*; eng. *Caged*

<https://mojtv.hr/film/112104/zatoceni.aspx>

Dejan R. DAŠIĆ

CONTEMPORARY FILM IN THE FUNCTION OF HISTORY REVISION

SUMMARY

The subject of this paper is the influence of cinema on the creation of the past different from that provided by written history. The goal is to show how films, especially documentaries and war spectacles, have a role to play in creating a desirable history. Revisionism on film is not based on new sources or new knowledge that has been obtained in a scientifically based way, but interpretations that are contrary to established historical facts are loaded with partial and unscientific methods. Using the method of content analysis, we will present the topic through, two Kosovo, one Croatian and one French film, of different genres, created in the second decade of the 21st century.

Key words: cinematography, history revision, mass media, Serbia.