

Саиша Рагојевић

КОСОВО И МЕХАНИЗМИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

У овом тексту покушаћу да укажем на механизме популарне културе којима се држава Србија служила у циљу пацификовања албанског становништва на Косову. Не би ли неутрализовала класне и етничке конфликте на Косову, држава Србија је после Другог светског рата све принципе разлике интегрисала у систем. Овакав популизам ствара се системом доминације, да би се потом утопио у тај систем, који тако у своју сферу контроле укључује сва искуства, задовољства, и понашања подређених.

Праћењем политичких и друштвених турбуленција на подручју популарне културе на Косову, од 1954. до 1988. године, могуће је регистровати више пунктова који указују на генезу ослобађања албанске популације од макрополитике. Преузимањем инструмената популарне културе од стране те популације у своје руке, уз помоћ микрополитичких средстава извршено је продубљавање конфликта и долазак до позиције потпуне културне аутономије. Дакле, оног тренутка кад је репресија државе постала транспарентнија – током осамдесетих година прошлог века – напуштени су механизми популарне културе схваћени као интегративни фактор и све је пребачено у ексклузивитет супротстављених етницитета. Такође, важно је нагласити да однос доминације српске државе није имао ауру класичног колонијализма, будући да је Косово у митској структури српског народа уписано као кључна локација, као нешто што је потпуно прирођено том народу.

На самом почетку процеса културног уравнотеживања, однос између (уже) Србије и Косова на плану популарне културе третиран је као комплементаран, а не као антагонистички. То је у суштини либерално-плуралистичко виђење друштвених разлика, у коме се принцип разлике интегрише у систем тако да класни или неки други конфликти и отпори бивају неутрализовани. Пример за овакав тип уметничких дела представљају остварења Живорада-Жике Митровића (*Ешалон докџора М., Кајетан Леши, Браћ докџора Хомера...*), рађена под очигледним утицајем америчких вестерн епопеја Ентонија Мена и Џона Форда. Митровић је за своје акционе филмове о Другом светском рату, лоциране на Косову и Метохији, користио питорескне екстеријере ван студијског окружења.

Као важна наративна тачка у тим филмовима, који се одвијају на егзотичним планинским локацијама, појављује се прелазак границе, несигурност у правила закона и поретка једне средине. Значење појављивања границе зависи од њеног положаја у оквиру структуре филма. Уколико граница није све време доминантни дијегетски простор, њено појављивање у одређеним сегментима филма профилише драмске токове. Граница искоришћена на почетку филма има улогу праизвора, на средини улогу посредника између ликова, а на крају функцију есхатолошког одређења.

У Митровићевом филму *Кајетан Леши* граница се појављује на средини филма и обезбеђује нови темељ односа међу ликовима, без икакве потребе да се трага за праизворима или есхатолошким одређењима. Наравно, из тог површног односа неминовно произилази и ограничено време трајања хегемоније центра. Јер, у таквој констелацији снага центар мора да улаже енорман напор да би извршио политичку травестију и извео операцију креирања и одржавања културног модела који је, по природи ствари (реч је, да подсетимо, о инсталирању постулата америчког жанровског филма), импортован. Наиме, за ту сврху, постизања краткорочних циљева, употребљена је стратегија по којој репрезент српске популарне културе (Александар Гаврић у филму *Кајетан Леши*) демонстрира супериорност патријархалности, односно он играњем албанског јунака буржујског порекла, који се прикључује партизанској борби, оличава пример позитивног националног узора. Појачана потреба да тада владајућа српска социјалистичка хегемонија и даље задржи доминантну позицију на Косову функционисала је све до 1966. године јер су до тада дугометражне игрране филмове на Косову једино могли да реализују Жика Митровић и његов асистент Мики Стаменковић.

Падом Александра Ранковића 1966. године, свемогућег контролора Државне безбедности, чије је надзирање и кажњавање недисциплинованих грађана Косова представљало комбинацију силе и модер-

низације наметнуте „одозго”, дошло је до промена у садржају популарне културе везане за Косово. Наиме, филмови више нису икључиво везани за Народноослободилачку борбу партизанског покрета, а фолклор престаје да буде академизован и смештан у ритуалне оквиру руралног миљеа („борба за девојку”, „руговски плесови”...); он проналази своје поље слободе у подручју популарне културе о чему сведочи новокомпонована верзија песме посвећене старој албанској народној игри – шоти („Шоте, мори, шоте”). Али, та слобода је само делимична. Она је условљена чињеницом да се та композиција пева на српском језику.

Руководећи се студијама културе јасно је да су теоретски модели односа између економије, државе, друштва, културе и свакодневног живота драстично измењени променом матрице хегемона. Чином брисања разлике између класичне културе (популарност композиције *Леши кайеџан* из Митровићевог филма *Леши кайеџан* заснована је на академској обради косовског фолклора) и популарне културе дошло је до валоризације културних форми попут филма, телевизије и популарне музике, које су претходни приступи проучавању културе одбацили. Оног тренутка, дакле, кад је популарна музика у Србији постала важан кохезиони моменат и на Косову је одговорено популистичком композицијом *Роке мангољине*, првим хитом ширег замаха отпеваног на албанском језику.

Композиција *Роке мангољине* несумњиво је довела до отпора и задовољства код албанске популације. У овом случају није важно да ли су отпор и задовољство прогресивни или реакционарни, еманципаторски или деструктивни. За Албанце је најважније да су им отпор и задовољство подарили моћ да у датим друштвеним условима (та песма је била популарна непосредно пре демонстрација на Косову 1981. године) постају спремни за делање, посебно на микрополитичком нивоу, и способни да таквим делањем увећају свој социокултурни простор, да (микро)прерасподелу моћи преокрену у своју корист. На овај начин је превазиђен расцеп између теорије манипулације, према којој, у принципу, масовна култура и друштво доминирају над појединцем, и популистичке теорије отпора, која наглашава моћ појединца да се одупре, супротстави и бори против доминантне културе.

Иако је у новије време постала уобичајена идеја да доминантна култура, у овом случају српска, инсистира на „разлици” као обележју супротности не би ли тиме произвела упечатљивији комерцијални ефекат, за представнике албанске заједнице та композиција је, пре свега, представљала облик политике идентитета у којем су афирмисали карактеристике своје етничке групације.

Медијски успех песме отпеване на албанском језику – ван оквира фестивала забавне музике, одржаваних седамдесетих година прошлог

века у Приштини, састављених од безбојних епигонских извођача композиција – несумњиво је имао дејство популистичке опозиције, која у условима друштвене кризе може да учини државу подложном трансформацији. У тој игри свака страна тражи корист за себе. Другачије речено, медијска продукција је уско повезана са односима моћи и она помаже репродуковању интереса оних снага које имају друштвену моћ, с једне стране промовишући доминацију, а с друге, пружајући појединцима могућност отпора и борбе. Символички показатељ доминације моћи презентован је интерпретацијом песме *Роке мандољине* од стране тада енормно популарне групе *Бијело дуџме*. Тиме је та песма интегрисана у систем, а да при том није суштински наудила њеној мобилизаторској улози исказаној кроз формулу „веселем до отпора”.

Филмови које су српски редитељи правили на Косову у периоду од 1966. до 1988. године свакако су биле подређени репродуковању интереса социјалистичких снага које су једине имале право на располагање инструментима друштвене моћи. Служећи се популистичким моделима Предраг Голубовић (у филму *Црвени удар* из 1974. године направио је шпагети-вестерн евокацију Другог светског рата у руднику „Трепча”) и Мики Стаменковић (*Ојасни њираџ* из 1984. године, у којем је извршена криминализација политике, односно иредентистички покрет третиран као део фабуле криминалистичког филма) управо су на подручју популарног демонстрирали функционисање доминације социјалистичког система.

Другој страни, албанским редитељима, који су тек после доношења Устава СФРЈ 1974. године добили прилику да реализују филмове, остављена је могућност да се првенствено баве ратним темама. Искорак су направили они аутори који су у маниру социјалистичког естетичизма модернистички филмски језик користили за презентовање алегоријских садржаја који су вешто скривали субверзивна шифрирана значења (Иса Ђосја – *Прока*, 1984, и *Чувари маџле*, 1988). Литерарне основе су ретко коришћене за те филмове. Изузетак је екранизација аутобиографског романа партизанског хероја Фадила Хоџе (*Ветар и храсти*, који је 1979. године реализовао Екрем Крезију). Одсуство ширег дијапазона у уметничкој пракси везаној за Косово показатељ је патронатског односа центра према периферији, који је са њом комуницирао искључиво преко производа масовне културе. Отуда су актуелни представници албанске уметности окупирани новим медијима и галеријским окружењем, чиме желе да укажу на властиту ексклузивност и да се по сваку цену дистанцирају од масовне културе коју изједначавају са временом репресије.

Чињеницу да је подручје Косова „филмски окупирано” од стране албанских редитеља и недостатак дефинисане номенклатуре моћи, довео је до филмског одговора српске стране на новонастале околности.

Тај одговор је заправо оличавао демократски популизам по којем се принцип разлике интегрише у систем тако да етнички или неки други конфликти бивају неутрализовани. Али, неутрализовање конфликта није значило да је он заувек нестао. Конфликт је само имплодирао, а српски филмови који су се крајем осамдесетих година прошлог века бавили Косовом пружили су објективистичку слику, будући да више нису могли да учествују у конституисању унитарне заједнице.

У филму *За сада без доброг наслова* (1988) Срђана Карановића ауторска амбиција само је делимично била у друштвеној функцији идеолошке утилитарности тренутка који је захтевао да се смањи аутономија Косова и да Србија има пуну контролу и на тој територији. Карановић је, наиме, са гордошћом припадника високе културе национализам изједначио са популарном културом. То је, истина, део ауторског рукописа тог редитеља приметан и у његовим претходним остварењима. Он у своје филмске приче интегрише неке аматере који желе да изводе забављачке тачке, али суочени са присуством правих уметника они бивају само гротескни. У филму *За сада без доброг наслова* уграђена је широка скала елемената популарне културе – љубавна прича Србина и Албанке постаје део акционог филма, поп и народне музике, различитих артефаката који прате садржаје тривије, а пуно достојанство и зрелост присутно је искључиво код уметника који не жели да поклекне пред насртајима на његов интегритет. Такав помало ексклузивистички став не може да објасни виталност и агресивност популарних формација, нити може да објасни непоузданост и краткотрајност победа хегемоније. Карановић се поставља као да га све то не дотиче и да је подсмех једино што заслужују нискомиметски јунаци.

Нема сумње да су филмови Жике Митровића лоцирани на Косову у садејству са његовом позицијом „државног редитеља”. Митровић је марљиво промовисао вредности социјализма (и патријархалности), јер су креатори система били свесни да постоји огромно популарно искуство о његовим неједнакостима и неадекватностима.

Оног тренутка, међутим, кад је изгубљена идеја о центру хегемоније, и када су почели да се појављују други центри моћи, престала је и идеја о постојању државне контроле над садржајем производа масовне културе. Све је препуштено законима тржишта који, наравно, нису ослобођени тражења идеолошких адресаната. У том смислу је репрезент позног (социјалистичког) популизма Зоран Чалић питање Албанаца проблематизовао на индиректан начин у филму *Свемирци су криви за све* (1990). Занимљиво је да је Чалић свој дебитантски филм *Прва љубав* (1970), који се бави траумама урбане младежи, радио на Косову.

У филму *Свемирци су криви за све* појављује се епизодни лик Албанца, власника посластичарске радње. Њега тумачи натуршчик, члан

групе *Рокери с Мораву*, који је у медијским иступима тог ансамбла већ више пута оличавао Албанца који својом мрзовољношћу изазива комичан ефекат. Прозоре на његовој посластичарници у филму стално разбијају непознати починиоци. Он се жали полицији, а полицајци слежу раменима и стално му предлажу да промени назив своје радње. Градација хуморности те епизоде поентирана је завршним гегом у којем је Албанчева радња сада апсолутно безбедна јер је названа *Велика Србија*.

Овај пример нам указује да су стари правци размишљања прекинути, да су старије констелације изгубиле свој значај, а елементи, стари и нови, организовани око другачијих премиса и тема. Мањине су у филму *Свемирци су криви за све*, дакле, изложене насиљу које изазива хуморни ефекат, представници закона су равнодушни, а закључак је пун самозадовољства хегемона који више не жели да се служи суптилним стратегијама у циљу интегрисања представника других етничких заједница.

Филм *Свемирци су криви за све*, баш као и остварење Жарка Драгојевића *Кућа поред њруџе* (1988) указује нам, с друге стране, на Фукову идеју да је немогућа глобална интеграција. Пре је то мноштво локалних и парцијалних интеграција. Фактори интеграција су институције: држава, али исто тако и породица, религија, производња, тржиште... Те институције не објашњавају моћ, већ претпостављају односе моћи и настоје да испуне њихове претпостављене захтеве.