

Ма Оливера Марковић, истраживач сарадник  
Институт за новију историју Србије,  
Београд

УДК 791.221.4(497.2)''1948''  
327(497.11:497.2)''1885/1918''

## Поглед кроз филм на бугарско-српске односе: анализа бугарског играног филма *Крадљивац бресака*

*Апстракт: Чланак представља покушај тумачења једног играног филма као историјског извора путем анализе његових ликова, контекста у којем је настајао, идеја које су утицале на његово формирање и особина личности режисера и писца новеле на основу које је снимљен. Кроз филм се преламају теме бугарско-српских и бугарско-југословенских односа, самоперцепције бугарског друштва и перцепције непријатеља, у овом случају Србина – Крадљивца бресака.*

Кључне речи: Југославија, Бугарска, филм, Вуло Радев, Крадљивац бресака

Овај рад заснива се на претпоставци да играни филм може бити захвалан историјски извор и да у себи крије информације вредне историчарева пажње, јер сваки режисер је, свесно или несвесно, производ и учесник историјског процеса. У складу с тим, филм може да представља својеврстан одраз друштвених идеја и концепата, различитих традиција и карактеристичних политичких визија простора и времена у којем је снимљен. Овде ћемо покушати да на примеру једног изврсног дела бугарске кинематографије – *Крадљивцу бресака*<sup>1</sup>, режисера Вула Радева,<sup>2</sup> покажемо шта се све може „прочитати“ из овакве врсте историјског извора.

---

<sup>1</sup> *Крадљивац бресака (Крадецџт на праскови)* снимљен је 1964. године у режији Вула Радева, на основу истоимене новеле Емилијана Станева. Главне улоге тумаче Михаил Михајлов (Михаил Михайлов) као пуковник *Михаило*, Невена Коканова као *Елисавета* – *Лиза*, Раде Марковић као *Иво Обреновић*, Наум Шопов као *француски официр Гревил* и Васил Вачев као *пуковников послани*.

<sup>2</sup> Режисер Вуло Радев (Въло Радев) рођен је 1923. године у Лесидрену, а умро је 2001. године у Софији. Студирао је камеру на ВГИК (Высший государственный институт кинематографии; данас: Всероссийский государственный институт кинематографии) у Москви, а од 1980. године био је доцент на ВИТИЗ (Виши институт за позоришно и драмско искуство) „Кръстьо Сафаров“ у Софији. Поред *Крадљивца бресака*, његовом опусу припадају и филмови: *Нов живот в Родопите* (1953), *Дворец на трудецитесе* (1953), *Години за любов* (1957), *В навечерието* (1959), *Тютюн* (1962), *Непримиримите* (1964), *Цар и генерал* (1966), *Найдългата ноц* (1967), *Черните*

*Крадљивац бресака* је производ дуге историје идеја, али и конкретних друштвених и политичких околности које су пресудно утицале на бугарско–српске/југословенске односе. Анализа садржаја показала је да порекло тих идеја и догађаја треба тражити у временској дубини која сеже до краја XIX века, тачније до 1885. године. Теоријски посматрано, није лако одредити тачан тренутак у којем један филм настаје, јер његово формирање подразумева дуготрајну акумулацију разних елемената (представа, знања и умења режисера, његовог виђења прошлости, његовог разумевања времена у којем прави филм, могућности да у датом политичком систему делује као уметник, инспирације која је одређена његовом представом о публици, традиција у претходним кинематографским искуствима, извора из којих црпе идеје, и сл.). Па ипак, садржај *Крадљивца бресака* и околности у којима је снимљен разоткрили су моменте који су пресудно утицали на његово формирање: година премијере – 1964, година у којој је штампана новела на основу које је филм снимљен – 1948, раздобље од 1936. до 1947. године током којег је био формиран садржај новеле, 1918. година у којој је ситуирана радња филма и у којој се виде последице ратне 1913. године, и 1885. година, временски најудаљенија тачка с којом је филм повезан – музиком. Наведене године не само да су биле кључне за настајање филма већ су имале велики значај за односе Бугарске и Србије/Југославије.<sup>3</sup> То, наравно, није коинциденција, већ пут ка разумевању комплексности једног од главних ликова – српског заробљеника Иве Обреновића.

Тема филма је прича о забрањеној љубави која се крајем Првог светског рата распламсала између српског ратног заробљеника и супруге бугарског пуковника. Таква љубав, која је тежила превазилажењу мржње грађене на националној и политичкој основи, али која се завршава смрћу српског заробљеника, филм је учинила контраверзним. У српској/југословенској кинематографији не постоји сличан филм који у центру пажње има икакву причу о Бугарима и Србима. Насупрот томе, *Крадљивца бресака* филмска критика је уврстила у једно од највећих остварења бугарске (и источноевропске) кинематографије. Необична је чињеница да се данас у Србији о том филму не зна готово ништа,

*ангели* (1966), *Корените на изгряващото слънце* (1972), *Мандолината* (1973), *Осџдени души* (1975) и *Адаптация* (1981). Радев је био добитник многих награда: „Заслужни уметник“ (1967), „Народни уметник“ (1980), добитник је ордена трећег степена „Народна република Бугарска“ (1973), „Златне руже“ за филм *Цар и генерал* на фестивалу у Варни (1966), награде у Карловим Варима за *Черните ангели* (1970), награде за најбољег режисера за филм *Осџдени души* (1975).

<sup>3</sup> У временском распону од краја XIX века до тренутка када је филм завршен, односи Бугарске и Србије/Југославије прошли су честе и оштре заокрете – од пријатељства ка непријатељству (рат 1885. године, Балкански ратови, Први светски рат, промене политике у међуратном раздобљу, Други светски рат и сврставање Бугарске на страну победника, Споразум о пријатељству, сарадњи и узајамној помоћи 1947. године, Резолуција Информбироа 1948. године, поправљање односа после Стаљинове смрти, заоштравање односа око Македоније 1964. године...).

док се у Бугарској води рачуна о прослави његове тридесетогодишњице (1994. године) и четрдесетогодишњице (2004. године).<sup>4</sup>

Визура из које је Вуло Радев посматрао Први светски рат важна је за разумевање слике бугарског друштва каква је у филму понуђена. Тај угао посматрања био је одређен социјалистичким системом. Опоначајући модел социјализма који је постојао у СССР-у, чија се идеологија у основи дистанцирала од свега што је представљала царистичка Русија 19. века, и идеологија бугарског социјализма имала је задатак да подвуче разлику у односу на „стари режим“. У овом филму се испуњење тог задатка најбоље оцртава групним портретима бугарског народа, војне елите, али и ликом једног од главних јунака – бугарског пуковника Михаила. Начин на који је то урађено у *Крадљивицу бресака* сведочи о филму као пропагандном средству у рукама социјалистичког система.

Ослањајући се на хуманистичку и политичку димензију ове приче, покушаћемо да протумачимо слику бугарског друштва (лик пуковника Михаила, његове супруге Лизе и групни портрети војске, политичке елите и народа), али и слику странца (ликови два заробљеника: француског официра Гревиле и српског војника Иве Обреновића).

### Лик пуковника Михаила

Одлуком да на основу новеле снимим филм, режисер се определио да из ње преузме један већ постојећи корпус идеја и ликова. Мада се филм битно разликује од новеле, лик пуковника Михаила, за разлику од осталих, није претрпео веће промене у филму. Како је његов лик настао и кога представља?

Пуковник Михаил је командант бугарског заробљеничког логора у Великом Трнову крајем Првог светског рата, 1918. године. На том положају налази се због болесне ноге, односно ране коју су му задали Срби у Другом балканском рату. Због тог личног разлога мрзео је Србе, на шта га је додатно „обавезивао“ и патриотизам, односно дужност да служи својој држави. Строг је и одан војсци, његови идеали су храброст, мужевност, верност и преданост националној борби. Тешко преживљава апатију и замор који избијају из војника и слуги пораз на крају рата. Свестан лоших вести које свакодневно пристижу са фронта,

<sup>4</sup> Прослава годишњице, односно сећања на одређени догађај или личност увек се уприличује онда када се уклапа у актуелни политички концепт; обично одражава интерес тренутка у којем се обележава, поготово интерес оних структура које имају моћ да одлуче шта ће се и за коју сврху славити. Видети у: Митерауер, Михаел, *Миленијуми и друге јубиларне године, Зашто прослављамо историју?*, Београд 2003. Годишњице овог филма обележене су у контексту у којем је доминантна политика Републике Бугарске била улазак у Европску унију. Тиме се филм чини још важнијим, јер отвара питање шта се њим заправо прослављало и на који начин је то служило тадашњој политици? Уметничка вредност филма представљала је само разлог више да се сећање на њега негује.

схвата да ће заробљеници у логору ускоро постати победници, а он, командант њиховог логора – губитник. Пуковник се, и пре него што је будућност стигла, стидео онога што му је она могла донети.

Овај лик представља човека растрзаног између оданости националној идеји (у име које је поднео и личну жртву изгубивши ногу) и незадовољства националном политиком какву је водио режим цара Фердинанда. Та политика није успела да испуни оне циљеве који су били постављени у пројекту Сан-стефанске Бугарске, због чега је пуковник био огорчен. Љутио се и гуњђао против извештаја у државним новинама, који су прећуткивали лоше стање на фронту: „Шта то пишу?... Лажу народ!“ Сазнање да ће се „идиоти повући са фронта“, <sup>5</sup> у њему је изазивало гнев. Поразне чињенице с којима се свакодневно сусретао с временом су успеле су да нагризу његову борбеност, веру у победу и оданост систему. Ни породични живот пуковника Михаила није био срећан. Супруга Лиза била је доста млађа од њега, нису имали деце, најлепше године живота проживели су у ратовима и немаштини (Први и Други балкански рат, Први светски рат). Једино искрено задовољство у пуковниковом животу представљао је врт пун зрелих бресака, у чију инспекцију је свакодневно одлазио после повратка из града. Врт је био ограђен бодљикавом жицом и звонима која су упозоравала на крадљивце, а за сваки случај, чувао га је и један наоружани слуга – пуковников послани. Необично груба наредба дата чувару – да пуца у сваког ко се усуди да пређе преко жице, сведочи о пуковниковој потреби да заштити једино место свога спокоја и безбрижности. Приказан је као уморан, разочаран и огорчен човек.

Податке о томе како је овај лик настао и шта је све утицало на његово формирање, налазимо у *Успоменама*,<sup>6</sup> делу које је Емилијан Станев писао 1979. године. Одатле сазнајемо да је *Крадљивац бресака* своје обресе почео да добија 1936. године, када је Станева сусрет са једним вршњаком подсетио на детињство. Сећао се како је са оцем одлазио у госте једном пуковнику у Великом Трнову, како је пуковник имао веома лепу жену, која се својом плавом хаљином урезала у дечје сећање и окупирала његов ум. Ту у суседству живео је још један пуковник, помало свадљив, који је пажљиво бринуо о свом винограду. На неки начин су се тај пуковник и „плава дама“ повезали у пишчевој глави (тако су настали ликови пуковника и Лизе). Поред тога, Станев се још живо сећао свог оца, који је наводно хтео да убије цара Фердинанда, „тог Немца“, када је он долазио у Велико Трново, али га је у томе омело рођење сина Николе (касније писца Емилијана). У време

<sup>5</sup> Сви дијалози и описи сцена наведени у овом раду преузети су непосредно из филма.

<sup>6</sup> Станева, Надежда, *Дневник с продљжение*, София 1979 (у даљем тексту: Станева, Н., *Дневник с продљжение...*). Писан у околностима у којима је аутор био свестан чињенице да ће ускоро умрети услед болести, у систему какав је био социјалистички, сигурно да у себи крије перцепције прошлости и сопствене личности којима се може прићи једино са дозом резерве.

када је писао *Успомене*, Станев је жалио што „Немац“ није био убијен. Чини се да очева мржња према цару Фердинанду помало подсећа на пуковничко гунђање против царског режима и у новели, и на филму. Вероватно је лик пуковника Михаила једним делом изграђен на основу онога што је отац Станеву причао у детињству, односно то може бити, бар делимично, и пројекција пишевог оца. Дакле, лик пуковника Михаила могао би да представља синтезу реалних историјских личности, обичних људи – пишевог оца и „свадљивог пуковника“ који брине о свом врту. Међутим, због чега је тај лик приказан као човек растрзан између јаког националног осећања и разочарања у државну политику режима цара Фердинанда?

На развој Станевљевих ставова, вредности и националног осећања битно је утицао и Иван Вазов, песник на чијој је поезији одрасла читава једна генерација у Бугарској.<sup>7</sup> Тај податак добија на значају када се дода чињеница да се режисер Радев касније определио за то да официри, који у филму представљају стуб национализма, певају песму коју је Вазов написао после победе код Сливнице 1885. године – *Новото гробище над Сливница*.<sup>8</sup> НепокOLEБИВО национално осећање, које на почетку новеле и филма краси пуковника Михаила, могло би бити одраз целокупне атмосфере у бугарском друштву крајем Првог светског рата, у којој је Вазов својом родољубивом поезијом фигурирао као доминантна личност – као „будитељ националног осећања“.

С друге стране, међуратна политика приближавања Бугарске и Краљевине Југославије створила је у друштву такву атмосферу у којој је имало смисла конструисати лик пуковника који недвосмислено показује антипатије према режиму цара Фердинанда за време чије владавине је опште нерасположење према Србима било велико.<sup>9</sup> Не може се тврдити да је намера Емилијана Станева била

<sup>7</sup> О утицају овог песника на развој бугарског национализма погледати у: Кајчев, Наум, „‘Драга отацбино како си лепа’: националне идентификације и представе о Македонији, стваране посредством уџбеника књижевности у Бугарској и Србији (1878–1912)“, у: *Годишњак за друштвену историју*, IV, 2–3, 1997, Београд 1997, стр. 147–178. Иван Вазов је и аутор текста бугарске химне актуелне од 1912. до 1944. године. Станев је забележио да је Вазов његовом оцу једном приликом поклонио своју књигу *Велика рилска пустиња*, са аутограмом, која је, касније, у кући Станевљевих чувана као реликвија. Станев се хвалио друговима о овом сусрету и сећа се да је прве стихове написао инспирисан стиховима Вазова. Он је већ био познати песник када су се сусрели, па је у дечијем сећању контакт са неким тако великим и важним остао наглашен. Не чуди онда што је у *Успоменама* Станев забележио како је од малих ногу желео да постане писац.

<sup>8</sup> Ова песма још је позната и са називом *Покојници*. У њој се Бугарска помиње као једина вредност за коју има смисла погинути. Ти стихови исписани су и на споменику борцима који су пали код Сливнице (данас се налази у центру Софије, недалеко од цркве Александра Невског, на њему гори вечити пламен). У непосредној близини је и споменик Ивану Вазову. Све то сведочи о месту овог песника у колективном сећању бугарског друштва и континуитету вредности које се везују за његово име – неговање националног осећања (чак и у филму из социјалистичког времена).

<sup>9</sup> До почетка Првог светског рата било је неколико покушаја да се односи Бугарске и Србије побољшају: Угодба из 1897. године и Уговор о царинском савезу из 1905. године представљају

да на тај начин пропагира добросуседске односе, али је могуће да је тадашња политика помирења могла да пробуди инспирацију код писца да пуковника прикаже и као човека којег су рат и лоше вођена национална политика уништили. Атмосфера која је пратила политику помирења у међуратном периоду могла је да утиче и на формирање публике која би радо читала о пуковнику разочараном у рат и Србину који „није баш толико лош“.

Разочараност у режим „цара Немца“ вероватно је била разлог због којег новела није била завршена све до 1947. године.<sup>10</sup> Та чињеница може се објаснити променама које су се догодиле у међународној политици, а које су даље утицале на промену бугарско-српско/југословенских односа. Прича о пуковнику који је огорчен на „Немца“ морала је да сачека захвалнија времена, јер су слом Версајског поретка у Европи, успешна немачка кампања у Француској и примамљива обећања о испуњењу националних циљева после рата, Бугарску определили на страну Осовине. У таквим околностима пуковник који не воли Немце није могао да заживи. Прилику је добио тек после промена које је донео Други светски рат. Политика коју је СССР после Другог светског рата покушавао да спроведе на Балкану, а која је подразумевала чврсту интеграцију простора, у случају Бугарске и Југославије подразумевала је стишавање националистичких тензија, пре свега кад је реч о Македонији. Антиратно расположење и нетрпељивост према Западу, који су били форсирани међу државама социјалистичког блока, отворили су простор за коначно уобличавање *Крадљивца бресака* 1947. године. Тада је Бугарска већ била дефинисала свој статус у светском поретку, сврставајући се на страну победника (што је у будућности подразумевало негативан став према Немцима), и исте године је однос Бугарске и Југославије доживео врхунац добре сарадње. У тим условима антинемачки расположен бугарски пуковник и српски војник чија се улога „вечитог непријатеља“ у *Крадљивцу бресака* релативизује, могли су да „угледају светлост дана“.

Нови обрт дошао је са преговорима Бугарске и Југославије о формирању федерације, који су представљали опасност за Москву, јер је у томе видела стварање алтернативног центра моћи унутар социјалистичког блока држава.<sup>11</sup>

дисконтинуитет у историји лоших односа та два суседа. Видети детаљније у: Драгишић, Петар, *Југословенско-бугарски односи 1944–1949*, Београд 2007.

<sup>10</sup> У периоду од 1936. до 1947. године текст новеле је доживео извесне промене, али не знамо тачно какве. Податке о томе налазимо у предговору *Успомена*, у којем Станевљева супруга пише да јој је Емилијан текст први пут прочитао у пролеће 1947. године, после чега је изненада добио нову идеју о промени њене форме и композиције. (Станева, Н., *Дневник с продљжение...*, стр. 3).

<sup>11</sup> Слика односа СКЈ и СКП(б) била је различита када би је Стаљин гледао из Москве и када би је Тито гледао из Београда. Из Москве је изгледало да је Југославија једна од карика у систему држава у Источној и Централној Европи, док се из угла Београда однос СКЈ и СКП(б) доживљавао као однос две партије које су се током суровог грађанског рата самостално домогле власти и приступиле револуционарним променама. Тито је поседовао самосвест и амбицију,

Уследила је Резолуција Информбироа 1948. године, што је поново пореметило односе Бугарске и Југославије. Исте године завршено је штампање *Крадљивца бресака*, међутим, њен сиже послужио је као инспирација за снимање филма тек 1964. године, када је поново требало радити на побољшавању односа двеју држава.

У таквом контексту лик пуковника Михаила уклапао се у идеологију и политику социјалистичког система, јер се управо на њему показало како су „стари систем“ и „Немци“ били ти који су, вођењем лоше националне политике и ратова после којих поднесене жртве нису имале смисла, уништили живот једног часног и држави оданог пуковника.

### Лик Јелисавете – Лизе

Мада је у филму овај лик мање развијен него у новели, Јелисавета, супруга пуковника Михаила, захвалан је индикатор друштвених прилика и положаја жене током рата. Анализа њеног лика показује на који начин су рат и државна политика одређивали положај жене у друштву. Њена животна прича требало је да укаже на бесмисао рата, она би, уз лик српског заробљеника, могла бити носилац антиратне поруке у филму, јер за њу рат не представља ништа друго осим „бесмислени парадокс“.

Јелисавета је младост провела у Балканским ратовима и Првом светском рату, а њен породични живот са огорченим пуковником, без страсне љубави и деце, био је празан.<sup>12</sup> Пуковникова патња и позиција у коју га је довео рат опомињали су је и на сопствену несрећу: „...Храброст, идеали, мушкост... лепо ми је било да га слушам... и веровах му. А онда је наступио овај хаос.“ Чинило јој се да се ратовима све у њеном животу завршило, док није упознала српског заробљеника. Тада је схватила да у читавом ратном хаосу „има и нечег другог“, па се у једној сцени Иви обратила речима: „...и зато те заволах, *лоши Србине...*“ На тај начин режисер је покушао да разбије стереотип о Србину као зликовцу и непријатељу. Уједно, та сцена не води порекло из новеле, већ представља допринос режисера, ону разлику из које се може „прочитати“ намера филма. Овако наглашена реченица може се тумачити пропагандном поруком коју је филмом требало пласирати.

вољу за моћ коју други источноевропски лидери нису имали. То није водило комплементарним, већ конкурентским односима са Совјетским Савезом. Детаљније погледати у: Милорадовић, Горан, *Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*, Београд 2009, стр. 50–56. (Рукопис докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету у Београду, 27. новембра 2009. године, под менторством проф. др Мирослава Јовановића).

<sup>12</sup> У једном дијалогу са својим мужем, на његову опаску да се ближи крај рата и да ће бити времена да још поживе срећно, Лиза је одговорила питањем: „Мислиш ли да сам икада живела срећно?“

Спознајом љубави према Иви, Лиза је срушила више баријера: уништила је спокој (али и празнину) породичног живота, прегазила је преко принципа части једне даме (и супруге официра) које јој је наметала средина и менталитет места у којем је живела, затим се огрешила и о национално достојанство, јер се заљубила у ратног непријатеља, на шта се надовезује и статусна разлика жена и мушкараца између којих она бира. Ухваћена у замку преваре и гриже савести, Лиза се, ипак, не чини одбојном, нити изазива потребу да јој се суди. Она и даље има разумевања за свог мужа и говори како је боли његова патња. Терет онаквог живота какав је провела због рата на неки начин оправдава њене поступке. Експресија контраста једна је од одлика Радевљевих филмова, у оквиру чега треба разумети и Лизину животну причу. Она бира између крајности: пуковник или заробљеник (статусна разлика), Бугарин или Србин (национална разлика, важна у контексту Великог рата), слобода или оданост (питање морала, односа према себи), и сл. Овај филм био би просечан и незанимљив да Радев није направио помак управо у сагледавању тако тешког избора. Лиза је због љубави према непријатељу жртвовала све.

Избор глумице за ову улогу био је споран. У штампи која је обележила прославу годишњица овог филма<sup>13</sup> могло се прочитати како је аудиција за Лизин лик већ била завршена и да је снимање почело са другом глумицом, на чијем месту се, после неког времена, ипак нашла Невена Коканова. Поред тога се могло сазнати да је Коканову „штитио неко са врха“, споран је био и њен нежан, лирски изглед, чиме је одударала од тадашњих представа о хероинама социјалистичког времена. Читалац те штампе би се могао запитати зашто је уопште неко требало да води рачуна о томе да ли је „лиричност“ Коканове у икаквом односу са ликом „социјалистичке жене“, кад филм ионако говори о Првом светском рату? Расправа о физичкој неподобности главне глумице на још један начин сведочи о пропагандној димензији социјалистичког филма, који је ликом „социјалистичке жене“ требало да исприча причу о жени каква је постојала после Првог светског рата. И у том је случају Вуло Радев направио помак: разобличио је стандардни лик „жене – градитеља социјализма“ одредивши се за Невену Коканову, меких црта лица, приказујући је као нежну и рањиву, спремну на жртву због љубави.

### Групни портрет бугарског друштва

Вуло Радев је у својим интервјуима разоткрио неке детаље који су помогли да се филм потпуније истражи као сведочанство једног раздобља бугарске историје. С једне стране, имамо његову изјаву да му је намера била да сними

<sup>13</sup> Ковачев, Пенчо, „Спират Коканова за Крадецът на праскови“, у: *24 часа*, 27. јануари, 2004, стр. 18–19.



*антиратни* филм кроз причу о личном страдању у позадини великих историјских дешавања, те да је *Крадљивац бресака* проткан *бугарским духом*, што га публици чини разумљивим.<sup>14</sup> С друге стране, имамо сам филм. Ако пођемо од претпоставке да се понекад из поруке набијене значењима (а овај филм је управо такав) може „прочитати“ много више садржаја него што је било планирано да се експлицитно каже, онда се између режисерове намере и онога што је направио могу открити још неки садржаји.

Бугарско друштво, какво видимо у филму, није било без конфликта. То се најбоље види у сцени сусрета војника (који више не желе да ратују) са групом официра и представницима тадашње власти (политичке елите). Тиме је наизглед приказан сукоб две концепције унутрашње политике Бугарске крајем рата. Где је, у ствари, порекло тог сукоба и шта је режисер тиме хтео да каже?

Пре свега, гледаоци овим филмом нису добили реалну слику стања бугарске војске и друштва крајем Великог рата. То је била фикција оних људи који су филм правили шездесетих година 19. века. Специфичност филма као медија је та да између гледаоца и њега нема интеракције, јер информације иду у једном смеру – са платна ка посматрачу. У биоскопским салама, у којима је пројектован, није могло бити ни интеракције међу публиком, јер би пропуштање једне сцене водило неразумевању наредне. Интензитет, динамика и емотивни набој којима је појединац био засут док је гледао филм нису остављали много простора да се размишља о алтернативној слици друштва, која би можда била веродостојнија. Ако се филм упореди, на пример, са књигом као извором информација, може се приметити да појединац из књиге информације упија доста спорије, са мање чула, може да се враћа уназад ако нешто не разуме, може да је чита са прекидима, па и да размишља полагано о прочитаном. За разлику од књиге, филм у краћем временском интервалу захтева много већу пажњу и концентрацију, а пажња је основни ресурс за онога који жели да пошаље поруку. За разлику од слова, „покретне слике“ које прати говор на матерњем језику, могу разумети и неписмени, што филм чини врло употребљивим пропагандним средством.

На који начин је у овом филму режисер успео да сценом антиратних демонстрација за само неколико минута прикаже комплексни сукоб ратне и антиратне струје и атмосферу у каквој је бугарско друштво дочекало крај рата? Да би гледаоц схватио ко су војници који више не желе да ратују, режисер се послужио предностима филма као изражајног средства – на зиду једне куће у позадини види се натпис: „Хлеб!“ Може бити да је то затворена пекара, чиме се појачава атмосфера из уводне сцене у антиратне демонстрације, у којој се гладан народ отима о хлеб који се дели, а иза Лизине главе, док посматра догађај на улици, виде се умрлице. Демонстрантима се прикључило неколико жена у црнини, док

<sup>14</sup> Черток, Семън, „Въло Радев“, у: *Интервјута за кино и за себи си*, Софија 1979, стр. 212.

су их деца облетала са свих страна, а на транспарентима је писало: „Нећемо рат!“ и „Крај рату!“ (види слике бр. 1 и 2). Радев је тиме вероватно хтео да прикаже пресек друштва, односно оних делова друштва које је рат највише угрозио: војници разлупаних глава, повијених у завоје, старије жене у црнини које су остале без својих блиских, младе жене које су се уплашено повукле уз зид, деца која су ратом највише изгубила. Приказ те поворке обогатила је музика: предводник демонстрација свирао је песму *Как ще я заминем реката Вардар*, коју су Бугари у Балканским ратовима певали када су ишли у борбу за Македонију. Режиер као да сугерише да их је управо песма и историјска позадина њеног настанка и певања довела до толико бедне ситуације у којој су се нашли.



Слике бр. 1 и 2. Два кадра из филма: сцена пред пекарном.  
Сусрет војне и политичке елите са рањеним и изнемоглим војницима,  
повратницима са фронта, који протестују против рата.

Групу демонстраната – повратника са фронта – на тргу је зауставила војска са политичарима. Блиставо чисте цокуле заповедника војске одударале су од слике рањеника који су стајали њему насупротив. Углађеност политичара, њихов начин одевања и уредно ошишане браде појачавали су контраст између двеју приказаних група, а јасан контраст је управо оно што је било потребно социјалистичкој идеологији. У тренутку напете тишине командант је иступио и наредио војницима који демонстрирају да се врате у касарне. На то је војник из позадине, пробијајући се кроз гужву, изашао у први план и рекао: „Кога, бре, ти плашиш? Докле ћете да разапињете народ на крст?“ Овде се види не само да официрски кор више није био ауторитет, да није изазивао страх и поштовање код војника, него да су демонстранти били свесни да је управо групација која је стајала наспрам њих била одговорна за патње милиона војника који су страдали у рату. Из тих војника говорио је глас социјалистичке пропаганде.

У тренутку када се осетило да ниједна страна неће попустити, огласио се стари политичар изнемоглим гласом, што је имало и одређену симболику: „По-

лако, господо... рат још није завршен..." „Ми ћемо да га завршимо!“ – одговорио је војник из масе. Када су и у том тренутку демонстранти показали непомирљивост, однекуд се појавио војник који је на фронту остао без ноге. Требало је својим говором да подигне морал војсци која је отказала послушност. Називао их је јунацима, браћом, питао због чега то раде, опомињао да ће историја записати њихове подвиге, подсећао их на ордене које су носили, итд. Ништа није помогло – војници су побацали своје ордење на земљу. То је била кулминација сусрета представника војне и политичке елите са народом. Пошто ни позив команданта да се врате у касарне, ни опомена онемоћалих политичара, ни позив саборца да не чине лудост, нису помогли, није преостало ништа друго него да војска пушкама растера демонстранте. Тако је, у само једној краткој сцени, режисер приказао у колико лошем стању се држава налазила пред крај рата. Најупечатљивији утисак је да војни врх и политичари нису имали ни представе, ни разумевања за положај војника у рату у који су их сами увели. То је главна порука коју је режисер том сценом хтео да пласира. Због чега?

Током 19. века у бугарској војној елити постојала је подељеност на русофиле, чији су носиоци били официри школовани у Москви, и германofile, официре школоване у Немачкој, одане цару Фердинанду и његовом режиму.<sup>15</sup> Русија је на простору Балкана била активна још од Кучук–кајнарцијског мира (1774), када је своје империјалне амбиције сакрила иза паролe о заштити хришћанског становништва под османском управом. Половином 19. века, после Кримског рата (1856), хришћанство је уступило место национализму, па је Русија, помажући националне борбе балканских народа, и даље покушавала да оствари утицај на том простору. Одатле је русофилство у бугарском друштву неговано све до доношења првог устава. Трновска конституција донела је дисконтинуитет и показала нову оријентацију бугарске политике. Иако су руски саветници и закони представљали важан део дефинисања првог бугарског устава, руски модел државне управе (као и турски), показао се као бесперспективан за ту младу кнежевину. Управљачке праксе Енглеске, Француске републике и Италијанског краљевства биле су исувише модерне за незреле услове нове бугарске државе у настајању. Модели који су се највише свидели Уставотворној скупштини били су немачко и аустроугарско државно уређење. Цареви у Берлину и Бечу имали су велике прерогативе власти, независне од снажних либералних тежњи у економском и политичком животу.<sup>16</sup> Зато је доста од модела власти преузето из те две државе, што је и у будућим временима постепено опредељивало политичку елиту ка западним силама, одвајајући је полако од Русије. Таквим околностима можда

<sup>15</sup> Ајрапетов, Олег Рудолфович, „Русија између Србије и Бугарске у Првом светском рату“, у: *Годишњак за друштвену историју*, X, 1–3, 2003, Београд 2003, стр. 51–69.

<sup>16</sup> Лалков, Милчо, „Трновска конституција и почетак бугарске политичке модернизације“, у: *Годишњак за друштвену историју*, V, 1–3, 1998, Београд 1998, стр. 7–16.

се може објаснити подељеност бугарског друштва какво смо видели у филму. Традиционални утицај Русије у политици Бугарске, који се огледао у помоћи у борби против Турака, заштити хришћана, учешћу у доношењу устава, стајао је насупрот све отворенијој сарадњи са западним државама.



Слике бр. 3 и 4. Два кадра из филма: слом система и борбеног морала.

У првом кадру официри, суморног расположења, певају песму „Ново гробље над Сливницом“. Слушајући је, бугарски војник, који је на фронту остао без ноге, плаче.

На крају филма приказана је група официра која се држала чврсто и достојанствено, чије уверење да ће се Бугарска наћи на страни победника упркос лошим вестима са фронта, није било пољуљано. Они су приказани у затвореном простору, као изолована група која пева песму Ивана Вазова *Ново гробље над Сливницом*<sup>17</sup> (види слике бр. 3 и 4). Та песма требало је да буде предмет цензуре пошто је шездесетих година засметала бугарским властима. Руководство државе страховало је да би она могла да подсети публику на национални пораз, чиме је даље вероватно могла да пробуди националистичке страсти код једног дела публике, што у датом моменту није смело да се отргне контроли државе. Лош опасније је било то што је песму певао официрски кор који је у филму представљао стуб национализма. Социјалистички режим је, као и сваки други, страховао од наслеђених структура власти и њихових идеја, па се често обрачунавао са „људима старог поретка“, пре свега са официрима, полицијом и интелектуалцима, а њиховим чисткама правио је место за „људе новог система“, одане актуелним властима. Због чега је та „националистичка“ песма сметала

<sup>17</sup> Българо, за тебе те умряха,  
една бе ти достойна зарад тях,  
и те за теб достойни, майко, бяха  
И твое то име само кат мъльяха,  
умираха без страх.

властима, лакше се разуме када се дода чињеница да се, после успостављања новог режима, држава обрачунала са око две хиљаде официра. Разлог је углавном био страх да би из тих редова могла да потекне критика политике која није водила довољно рачуна о националним интересима у Пиринској Македонији. Национализам није био пожељан ни у време извођења премијере *Крадљивца бресака*, јер је тадашње запостављање националних циљева у име интернационализма изазвало доста унутрашњих незадовољстава, на пример – једну заверу официра 1964. године,<sup>18</sup> којом је Тодора Живкова требало збацити са власти и ослободити се утицаја из Москве. Та завера била је откривена, али је њен националистички призив могао да изазове забринутост власти и потребу за цензуром свих изразито националистичких назнака у филму.

Већ је било речи о томе да је бугарски социјалистички систем, по узору на совјетски, такође морао да се дистанцира у односу на политику оних система који су му претходили. Групни портрети и пажљиво одабрана музика која их у филму прати, асоцирају на садржај свега онога што је била одлика „оног система“ и „оне политике“ која је, из перспективе социјалистичког режима, по свим основама водила погрешну, како унутрашњу, тако и спољашњу политику. Требало је пронаћи кривце, тј. оправдати дисконтинуитет у политици и идеологији настао успостављањем социјалистичког система. Због тога је у филму слика режима цара Фердинанда представљена у врло лошем светлу. Требало је, дакле, подвући разлику између пропалог „лошег режима“ (Фердинанда и његовог грађанства и официра) и „часног, али настрадаог народа“ (који је и те како жив и гледа филм) и објаснити му да „ондашње“ власти нису много марили за животе грађана (наспрам садашњих, које, ето, воде рачуна). На тај начин је кроз филм провучена порука да режим Тодора Живкова неће трпети ни људе из старог система, нити штетне националистичке идеје, које актуелни систем доводе у опасност.

### Лик француског официра Гревиле

Неправедно би било говорити само о утицају искључиво руске школе на Радевљево стваралаштво. Он се доста угледао и на француску предратну кинематографију.<sup>19</sup> Тај се утицај осећа и у *Крадљивцу бресака*, који по много чему

<sup>18</sup> Кремптон, Ричард Ц., *Балкан после Другог светског рата*, Београд 2003. стр. 95.

<sup>19</sup> Када је Радев отпочињао своју каријеру, а поготово када је снимио *Крадљивца бресака*, Гвоздена завеса између Истока и Запада већ је увелико пресекала континент. Како се онда могао угледати на западну кинематографију? Простор за то отворио се после Стаљинове смрти 1953. године. Политичко отопљавање које је почело половином педесетих година, у Бугарској се снажније осетило почетком шездесетих година 20. века. У таквим околностима успостављени су културни контакти са Западном Европом, а Бугарска је постала чланица низа међународних културних организација, што није могло проћи без одраза и на домаћу филмску сцену. „Отопљавање“ је

подсећа на филм Жана Реноара *Велика илузија (La Grande Illusion, 1937)*.<sup>20</sup> Сличност се огледа у осврту на исту тему – Велики рат, али и доживљају рата као „велике илузије“. Претпостављамо да кроз уста официра Гревила проговара режисеров став о политици, рату и друштву.

Колико је Радев био близак властима није могуће тачно утврдити на основу доступних извора, али јесте могуће одредити његову позицију као уметника у социјалистичком систему у којем је стварао. Већ смо видели да је образовање стекао у Москви и да је после повратка радио у једној од најпрестижнијих бугарских институција када је филмска уметност у питању. Дакле, учио је у најважнијој земљи социјализма, а затим је постао део културне елите у земљи која је била врло доследна у копирању совјетског модела. Чињеница да је имао привилегију да студира у Москви сведочи о његовом односу са властима у Бугарској. Тако fine и корисне уметности, као што је режија, у СССР-у нису се могле студирати без одобрења државе, поготово што је једна од основних функција филма у социјалистичким државама била његова образовна димензија. На основу тога може се претпоставити да је Радев припадао планираној елити Бугарске. Као предавач на Институту за позоришну и филмску уметност „Крсто Сарафов“, могао је даље да преноси стечена знања и формира „нови кадар“ за прављење илузија.

Могуће је препознати три доминантне димензије које су утицале на Радељево стваралаштво: школовање у Москви, утицаји са Запада и утицај постојеће филмске традиције у Бугарској.<sup>21</sup> Та традиција подразумевала је утемељен „националистички шематизам“ и „историјску тематику“ у филмској продукцији.<sup>22</sup>

---

за последицу имало покушај изласка уметничког израза из оквира марксистичко-лењинистичке идеологије и појаву критике која је све чешће била уперена против државних власти. Зато је Годор Живков 1963. године оптужио уметнике, посебно млађу генерацију да имитирају западне узор и да им је уметност песимистична и декадентна. За такве критике било је касно, јер је већ било снимљено неколико филмова у којима је акценат био стављен на атмосферу и психологију ликова, што је била пракса потпуно супротна, страна и непожељна у социјалистичком реализму. У то време на светској сцени појавили су се тзв. филмови без фабуле (Годар, Тарковски, Фелини, Бергман), на које се угледао и Радев, тежећи да „градитеља социјализма“ разобличи у обичног човека, покушавајући да уђе у његову психологију и релативизује његове поступке.

<sup>20</sup> Упоредити са: Драганова, Елена „Интимнијат аспект на историјата в творчеството на Вълго Радев“, у: *Годишник на департамент масови комуникации*, Софија 1999, стр. 87–92.

<sup>21</sup> Најважнија тачка сагледавања послератне бугарске кинематографије јесте 1948. година, када је, после национализације других грана привреде, коначно била национализована и филмска индустрија. Та година постаје значајнија када се стави у контекст опште политике у совјетском блоку, јер је управо тада почела његова дестабилизација издвајањем Југославије. Национализацијом филмске индустрије држава је преузела потпуну контролу у стварању филмова, контролишући пре свега финансије.

<sup>22</sup> За филм Јосипа Новака *Војвода Трахил (1938)*, који је снимљен на основу романа Орлина Василева, сматра се да је утиснуо „националистички шематизам“, док се за филм Дака Даковског *Под јармом*, снимљен на основу романа Ивана Вазова, сматра да је као доминантну

Лик Француза Гревила, кроз који, између осталог, сагледавамо утицај Запада, приказан је као лик пријатеља српског заробљеника. Он је сурово реалан човек, који у разговорима са Обреновићем звучи као глас разума. Њихов однос би се могао разумети и као метафора француско-српског савезништва, тачније као однос у којем Француз својим отрежњујућим саветима, са сврхом да Обреновића ослободи идеализма љубави и на тај начин га спасе пропасти, заузима заштитнички став. Њиховим односом, у ствари, долазимо до онога што филм чини парадоксалним. Изгледа да је основна порука коју Радев кроз уста Гревила покушава да сугерише – да љубав између мушкарца и жене, који су се у рату нашли на супротним странама, не може победити мржњу према непријатељу. Рат је био тај који је из приче елиминисао Иву Обреновића, тако да, до краја филма, он није успео да оствари своју „интернационалну“ љубав. У једном дијалогу Француз Обреновића опомиње да га је заљубљеност учинила идеалистом, да ће због љубави заборавити ко је и каква му је позиција, на шта је он одговорио: „Ја то и хоћу.“ Тај одговор показује да је национално одређење за Обреновића представљало љуштуру, које је пожелео да се ослободи, јер му је управо она сметала да оствари своју љубав са Лизом. То је оно што је официр Гревил препознао као илузију и занесењаштво свог пријатеља Србина.

Обреновићеву занесењачку црту режисер је успео да ослика и још једним дијалогом: Француза, који жали што човечанство упорно неуспешно покушава да се обрачуна са „злотворима“ који су вековима уназад одређивали судбину човека, Обреновић опомиње на догађаје у Русији (при чему мисли на револуцију 1917), која ће коначно донети победу, а с њом ће бити осмишљене и жртве поднесене у рату. Ако игде у филму има срачунате пропаганде, онда је то ово место. Ивино занесењаштво изгледа још наглашеније тиме што разговор о успеху револуције води са човеком чију земљу су током 18. и 19. века ломиле многе револуције. Да ли је тиме режисер хтео да опомене на релативност успеха револуције из 1917, на чијим темељима је почивао и бугарски социјализам, или је можда хтео да нагласи како се социјалистичка револуција, за разлику од свих претходних, „коначно обрачунала са злотворима“? Не можемо поуздано тврдити шта је Радев хтео да каже, али могуће је да је своју резервисаност према идеологији социјализма исказао ликом Гревила, сумњичавог према успесима револуција и смислу рата.

Функција лика француског официра, који у новели не постоји, јесте да својом трезвеношћу нагласи занесењаштво и илузорност животних очекивања српског заробљеника. У односу на Обреновићев лик, ликом Француза је понуђено алтернативно разумевање историјског искуства – песимистичко, трезвено, ослобођено сваког идеализма: „Мир који ће ускоро уследити је само повод за

---

тежњу поставио историјску тематику. За оба је својствено линеарно поимање времена, уопштена карактеризација друштвених група и стереотипна представа странаца/непријатеља.

наступ јачих... иначе, мир је за слабе.“ Заслепљен љубављу према жени свог непријатеља, Обреновић никада није схватио о чему му је Француз говорио. Због тога је платио главом – у колони заробљеника која је на крају рата коначно пуштена кући, Иве није било.

### Лик Иве Обре(те)новића

Као један од разлога да анализирамо *Крадљивица бресака*, додајемо чињеницу да је у Бугарској тај филм доживео гледаност од око два и по милиона посетилаца у години премијере, док у Србији/Југославији никада није достигао ни приближну популарност, иако је главни лик Србин. Поред тога, његово приказивање у Београду 1964. године није протекло без тензије. Бугарска филмска делегација се на премијери појавила у последњем тренутку, Вуло Радев је стигао са закашњењем, публика јесте била одушевљена филмом (што је исказивала аплаузима за поједине сцене), али је после пројекције у листу *Политика* освојила критика у којој се, између осталог, каже да филм јесте љубавна драма, али да *није антиратни филм*, и да су односи између бугарских војника и српског заробљеника *наивно идеализовани*.<sup>23</sup> Због чега се то тако чинило аутору чланка?<sup>24</sup> У питању је перцепција лика Иве Обреновића, који се у филму појављује у три различита контекста: у оквиру српског колектива у логору (као непријатељ, што имплицира негативне конотације код бугарске публике), као саговорник француског официра (у односу на којег се Обреновић чини идеалистом којег француски пријатељ/савезник стално опомиње и отрежњује) и као Лизин љубавник (послушност према својој држави отказује због љубави коју осећа према супрузи свог непријатеља, што је окрњило његово национално одређење, а да ствар буде гора, таква љубав није добила шансу да се до краја оствари јер је Обреновића убио чувар врта – пуковников послини). Изгледа да београдском критичару ниједна од тих особина Иву Обреновића није чинила достојанственим, поузданим и оданим војником, човеком на каквог држава може да рачуна.

<sup>23</sup> У оквиру плана културне сарадње између НР Бугарске и СФРЈ за 1964. годину, филм је у Београду био приказан 4. XII 1964, а у Љубљани 9. XII 1964. године. Из амбасаде НР Бугарске у Београду је Министарству спољних послова у Софији послат детаљан извештај о атмосфери после премијере. У том извештају приложена је и критика објављена у листу *Политика* аутора Милутина Чолића. Види: „Архивни документални източници“, у: *Anamnesis. Исторически портал и списание* – <http://anamnesis.info/documents/kradec.pdf> (12.X 2010).

<sup>24</sup> Штампa може да утиче на накнадно разумевање и доживљај филма код публике, артикулишући у јавној сфери правац разумевања на тај начин што, стављањем акцента на поједине проблеме, отвара нове димензије његовог тумачења и тиме сугерише на који начин треба разумети поруку. Можда се управо због тога баш ова критика нашла у извештају који је из Београда послат у Софију.



Као део српског колектива у логору, Обреновића прати музика песме *Тамо далеко*. Она није случајно одабрана, јер се са истовременим појављивањем лика Иве Обреновића и ове песме, од бугарске публике очекивало да нема дилему којој нацији он припада.<sup>25</sup> На тај начин музика се у филму оцртава као погодно средство за асоцијације. Поред музике, име српског заробљеника одабрано је тако да публика зна одакле он долази: презиме Обреновић подсећа на презиме српске династије за време чије владавине је дошло до првог сукоба између Бугара и Срба. Међутим, његово презиме доживело је извесну метаморфозу на путу из новеле у филм. Док се у новели он презива *Обрете*новић, у филму је Обреновић. Претпостављамо да ни та промена није случајна, јер режисери и писци обично пажљиво бирају имена својих ликова, која најчешће носе и одређена значења. Реч *Обретен*овић у себи садржи придев „обретен“ (преобраћен)<sup>26</sup>, чиме би се могло указати на човека који напушта систем у који је веровао, човека који се мења и схвата да вредности у име којих је био мобилисан за рат нису истинске вредности – он постаје отпадник у односу на своју војску и државу и, преобраћен у ратним тешкоћама, почиње да верује у љубав. Са спознајом љубави ослободио се „стarih истина“ – на пример „истине“ да је непријатељ увек лош. У филму је *Обретен*овић „прерастао“ у Обреновића, чиме је режисер, можда, желео да акценат пренесе на (дневно)политичку раван, и тиме у видокруг стави проблематику односа Срба и Бугара током историје. То се чини вероватнијим тиме што је национални идентитет Иве *Обре(те)новића* из новеле, у којој је југословенски, у филму промењен у српски.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Мелодија песме *Тамо далеко* представља лајтмотив којим се лик Иве Обреновића издваја из мноштва ликова других заробљеника различитих националности. Речи песме не чују се све до краја филма, када их коначно заробљеници певају понесени немирима на улицама Великог Трнова. Мада текст песме има неколико верзија, изабрана је она (или је можда то била ствар цензуре?) у којој се реч „Србија“ не помиње: „*Тамо далеко, далеко од мора, тамо је село моје, тамо је љубав моја... хајдемо душо да срећно живимо ми, јер младост пролази бурно и живот несрећни*“. Оваком селекцијом речи појачана је антиратна порука филма – да је живот кратак да би се трошио у рату и да се зато треба окренути истинским вредностима као што је, на пример, љубав. С друге стране, ако је филм антиратни, ако су проблеми између Бугарске и Србије превазиђени, због чега се онда избегава име Србије? Можда због тога што бугарско-српски антагонизам није сматран превазиђеним ни пошто је Србија ушла у састав шире државне заједнице – Југославије, а посебно не у време када је филм снимљен. Када су се 1964. године односи поново заоштрили због Македоније, вероватно да је било незгодно да српски војници у националном заносу певају „живела Србија!“

<sup>26</sup> На бугарском: **обратен** – *прид.* обрнут, супротан, повратан – *~смисл* супротан смисао – ... у: Младенов, Марин, *Бугарско-српски речник*, Ниш 2000, стр. 318.

<sup>27</sup> „...Оказа се, че е роден някъде към Сплит, от баща хърватин и майка сръбкиня. Бил музикант, преподавател по музика в една от белградските гимназии...“ – Станев, Емилијан, *Крадецът на праскови*, Софија 2004, стр. 348. У филму, међутим, музика и српски војни колектив, којем он припада, наглашавају његову српску националност.

Неколико дијалога из филма илуструју на који начин се Иво мења. Најпре схвата да је његова љубав забрањена, потом му та „забрана“ доноси несрећу, јер не може да се виђа са Лизом, што кулминира потребом да се ослободи свог националног осећања, које је почео да доживљава као препреку за срећу. Даље, разгневлен ситуацијом у којој се нашао, занесено је прошао поред свог надређеног, који га је због тога опоменуо: „Обреновићу, зашто Ви не поздрављате?“ (уз подсећање на војни закон по којем је сваки војник дужан да служи војсци Његовог величанства ма где се налазио). Иво је отпоздравио гледајући официра у очи погледом који је говорио да му је било доста и рата и војске и дужности да служи краљу. Другим речима, он је форму поштовао, али више није веровао у идеале у име којих је био мобилисан за рат, као што више није поштовао војну хијерархију. И он и пуковник Михаил полако су постајали отпадници, сваки према свом режиму. И пуковник Михаил је сталним негодовањем против „идиота који се повлаче са фронта и лажу народ путем штампе“ почео да протестује, чему је претходила *промена истине*, како је то Иво покушао да објасни Лизи, односно, ослобађање од лажи којима је био обмањиван. Разнежен осећањем љубави према Лизи<sup>28</sup>, Обреновић је био у стању да нађе *разумевање* и за непријатеља Бугарина, који је, при том, био и командант логора. Покушао је да објасни, па тиме и одбрани, незгодну позицију у коју је рат довео пуковника Михаила у Лизиним очима. Он не мрзи Бугарина Михаила, он мрзи рат који га је начинио „лошим непријатељем“. То је она димензија Ивине личности која га је у очима бугарске публике могла учинити великим, а у очима српске – наивним. Силина Ивине и Лизине заљубљености била је начин да обоје сагледају ситуацију „из другачије перспективе“ (то би могла бити *промена истине*), која је релативизовала јасну поделу на „нас“ (који смо добри) и „њих“ (који су лоши).

Ивино понашање којим у име љубави жртвује све, чак и живот, вера да љубав превазилази све врсте мржње, па чак и према дугогодишњем непријатељу због којег је његов народ пропатио, у ствари представља утопистичко разумевање историје и живота код овог лика. Ствар постаје драматичнија ако Иву Обреновића поистоветимо са целокупним српским народом (који он и персонификује у филму). Његов утопизам коштао га је главе на крају филма. Таква перцепција српског војника (из чега би даље могла да произлази перцепција војске, српске политике, па и целокупног народа) коју је бугарски режисер понудио у филму, могла је да буде „зрно које жуља“, због чега је српска критика сматрала да су односи између војника у филму наивно приказани. Та оштрија примедба може се протумачити и као порука бугарском мњењу да су у Београду филм „добро схватили“ и да га не сматрају антиратним.

<sup>28</sup> О промени Ивиних погледа сведочи одговор који је дао француском официру на његову примедбу да је Лизино понашање егоистично јер га увлачи у недопуштenu љубавну везу и да она не разуме колико је тешко заљубљеном човеку да буде затворен: „А шта ако је и она затворена?“

Тумач главне улоге Раде Марковић је у свом интервјуу поводом јубилеја филма<sup>29</sup> разоткрио да се између њега и глумице Невене Коканове током снимања филма распламсала велика љубав. Међутим, Кокановој је „са врха“ било сугерисано да се не упушта у љубавне воде с Марковићем. Тако је на видело избио још један парадокс – да је имагинарна љубав између Иве и Лизе на платну могућа, чак препоручљива, док у реалном животу двоје људи нису добили шансу да је остваре. Марковићеву интерпретацију такве ситуације у којој се наводно држава меша у односе двоје људи који се воле, можемо сматрати и интерпретацијом осујећеног мушкарца који није успео да задобије љубав Коканове. Међутим, у истом чланку ту забрану Марковић тумачи погоршањем односа између Бугарске и Југославије у време премијере. Вероватно да има истине у Марковићевој процени да су политичке прилике утицале на његове односе са Кокановом, јер због чега би, у супротном, тајанствени „државни врх“ бранио Кокановој да и у приватном животу оствари ту љубав? Шта је држава сматрала погубним у тој (неоствареној) романси?

Иво и Лиза (имагинарни ликови с краја Првог светског рата) нису исто што и Раде Марковић и Невена Коканова (јавне личности 1964. године). Филм, с једне стране, јесте говорио о томе да би љубав могла да превазиђе традиционалну нетрпељивост, али и да суштинску подељеност на „нас“ и „њих“ (Бугаре и Србе) – ипак не може поништити. Национализам је могао бити превазиђен у културној области, али у политичкој није. Србин, приказан као близак, драг и равноправан, остаје Србин до краја филма – и то мртав. Лиза, која у новели извршава самоубиство, јер јој нема живота без Иве, у филму остаје скрхана од бола – али жива. Пренесена са платна у реални живот, љубав између Марковића и Коканове остала је „забрањена“. Ако би се практично успешно остварила, она би могла дати замах снажнијем отопљавању осећања бугарске публике према Србима, што у датом тренутку, с обзиром на затегнутост ситуације у сфери политике, није било пожељно за бугарске власти. Мржња, а не љубав, јесте оружје у рукама власти потребно да би се, најпре психолошки, мобилисала нација и да би се, потом, мобилисала и војска за евентуални рат.

Отуда је публика у Београду могла имати разлог да негодује што је „њихов Иво“ својој држави отказао послушност у име идеала љубави, док Бугарин Михаил, иако уништен ратом, остаје достојанствен, одан држави и још мрзи Србе (односно – могуће га је поново мобилисати на основу тих осећања, ако се укаже потреба). Властима у Београду се могло чинити да тим филмом Бугари „играју дуплу игру“, јер, с једне стране, у филму је реч о томе да је љубав између дојучерашњих непријатеља могућа, да треба радити на побољшању односа између две државе, док, с друге стране, пошто се поново отворио проблем око

<sup>29</sup> Ковачев, Пенчо, „Спират Коканова за Крадеџт на праскови“, у: *24 часа*, 27 јануари, 2004, стр. 19.

Македоније, бугарско руководство практично поступа супротно од онога што се филмом препоручује у намери да ситуацију држи под контролом (контролишући чак и приватни однос Марковића и Коканове). И без тога се српском (и југословенском) руководству слика српског војника коју су направили Бугари по више основа није морала допасти.

### Уместо закључка – неколико могућих одговора и питања

Када је играни филм предмет интересовања, тешко да историчар може доћи до апсолутних закључака, јер већину информација црпе из недостатка јасних исказа и тврдњи. То ипак није разлог да филму не приступа као релевантном историјском извору, уз свест каква све ограничења он носи. У зависности од начина на који му се прилази, играни филм може да отвори спектар питања, али и различитих тумачења евентуалних порука. Примера ради, разумевање лика Иве Обреновића у овом раду само је једно од могућих, одређено пре свега простором из којег се филм посматра, али и интересовањем с којим му прилази историчар. Да се може и другачије посматрати, сведочи веома занимљив чланак Дијане Иванове, која је у *Крадљивицу бресака* препознала постојање религиозне матрице, кроз коју је тумачила и лик Иве Обреновића.<sup>30</sup> Та два тумачења се међусобно не искључују, већ употпуњују. Тумачење Иванове, по којем у новели постоји седам библијских фаза (стварање, бунт, однос према закону, премудрост, пророчанство, јеванђеље и апокалипса), није до краја примењиво и на филм, јер се он битно разликује од новеле. Међутим, сазнања до којих је дошла, помажу у разумевању односа социјалистичке и хришћанске идеологије, чак би се њима могла објаснити веза огромне популарности овог филма у Бугарској и његовог жанра.<sup>31</sup> Међутим, различите полазне тачке њеног и овог рада довеле су и до другачијих разумевања ликова у *Крадљивицу бресака*.

Иванова полази од претпоставке да је *свет рата нереалан свет*, јер у њему не владају принципи реда и љубави, и да се због тога радња новеле из рата измешта у врт, који она даље разуме као свет реалности, јер се ту рађа љубав

<sup>30</sup> Иванова, Дияна, „Емилијан Станев: „Крадецът на праскови“ - от Сътворението до Апокалипсиса“, у: [http://www.rastko.rs/rastko-bg/umetnost/knjizevnost/divanova-estanev2\\_bg.php](http://www.rastko.rs/rastko-bg/umetnost/knjizevnost/divanova-estanev2_bg.php) (10.06.2009).

<sup>31</sup> Публика је та која одређује жанр филма, а овај је најчешће био дефинисан као љубавна драма. То показује која је димензија читаве приче просечном гледаоцу била најпримамљивија – она која се односи на љубав, преступ, грех, срећу, казну, трагање за смислом, миром, потребу за уређењем хаоса, крађу забрањеног воћа, и сл., што су све библијски мотиви којима се живот може осмислити. Просечног гледаоца је очито мање привлачила политичка страна филма (која је нама овде занимљива) јер би, у супротном, филм вероватно био дефинисан као ратни или историјски, што није случај.

између главних ликова (види слику бр. 5). Начин да се успостави ред је, како је у овом чланку описано, бег из рата у врт, односно из пакла (реалности) у рај (свет који Иво и Лиза стварају у врту спознајом љубави). Историчар би успоставио другачије критеријуме за одређивање реалности: шта ако пођемо од идеје да је *рат реалност*, а да је оно што Иво и Лиза покушавају – нерeално? Тада се Ивина жеља да љубављу победи националну мржњу може тумачити и као ирационална, неисплатива за његов живот, опасна за државу и, у крајњем случају – утопистичка. Поред љубави, реалан свет уређују и друге силе (економија, ратови, болести). Па ипак, ова прича указује на несавршеност света, човекову ирационалну природу и његову тежњу да из хаоса побегне у мир, по могућству с вољеном особом. Можда је замамна снага филма баш у тој идеји да се једино с љубављу може стићи до раја. Ту идеју другачије можемо назвати и *антиратном поруком*.



Слика бр. 5. Кадар из филма: „нова истина“ (срећа) коју Иво и Лиза стварају, приказана је као сусрет у врту. Чисто небо и јако сунце између њих, представљају начин на који је режисер покушао да издвоји и опише њихов свет, измештен из страха ратне стварности.

Међутим, видели смо да овај филм, који је режисер дефинисао као антиратни, у Југославији, конкретније у Србији, није био тако доживљен. То што Иво и Лиза нису доживели свој „happy end“ очито је изазивало нелагодан осећај и филм чинило контраверзним. Тензија између Бугарске и Југославије у тренутку премијере филма и наталожено наслеђе којим су се Бугари у очима Срба најчешће

оцртавали као „вечити непријатељи“, у Београду су изазвали предострожност и дистанцу с којом се филму пришло. Та предострожност скренула је пажњу на „скривени“ садржај филма, износећи у први план политичку поруку, на уштрб племенитије, хуманистичке. Међутим, српска публика је, као и бугарска, била одушевљена управо љубавном причом и топлином коју она изазива.

Ако се библијским мотивима и племенитошћу главних јунака може објаснити популарност филма у „широким народним масама“ и код српке и код бугарске публике, чиме се онда може објаснити неуједначено разумевање његове политичке поруке унутар бугарског друштва (што се види у анализи штампе која се односи на филм) и сумњичавост у добре намере режисера (да жели да исприча антиратну причу) коју је изражавала српска критика? Позадина је живо национално осећање и код једних и код других, које социјализам није успео да елиминира (напротив, све док није угрожавао систем, национализам је користио владајућим круговима). Упркос напорима Москве да међу социјалистичким државама заведе ред и толеранцију у облику интернационализма, ни Бугари ни Срби нису успели да забораве непријатељства којима је њихов однос током историје углавном био обојен. Анализа филма показала је да кад год су се односи између Бугарске и Србије/Југославије поправљали, *Крадљивац бресака* је оживљавао, и супротно, кад год би се погоршавали, Ивина и Лизина љубав је падала у сенку. Динамика односа те две државе је на ширем спољно-политичком плану обично била условљена утицајем руске, односно совјетске политике на простору Балкана, док је на билатералном нивоу односе обликовало питање Македоније. Ако бисмо исту ствар погледали са друге стране, овај рад, у ствари, говори о томе на који начин политика може да одреди настајање, трајање, разумевање и вредновање једног уметничког дела.

Што се тиче алтернативних начина којима би овај филм још могао да се разуме, било би занимљиво видети шта би гештлт психологија могла да каже о разумевању механизма којим филм комуницира с публиком, будући да га опажамо као целину и да поједине сцене тешко можемо разумети изван контекста.<sup>32</sup> Како штампа која је пратила снимање, премијеру и прославе јубилеја филма утиче на наше разумевање његовог садржаја, пошто су у штампи пунктирани само неки од занимљивих детаља, обично интриге? Да ли се лик Иве Обреновића може разумети у кључу који је у књизи *Чисто и опасно* поставила Мери Даглас, у смислу да се не зна тачно *ко је* и *шта је* Иво, да је он

<sup>32</sup> Ако у новели имамо податак да пуковник Михаил мрзи Србе јер су га ранили у Другом балканском рату, а у филму се то нигде експлицитно не каже, на основу чега се очекује да ће гледалац из контекста схватити пуковников однос према Србима? Или: иако се у филму име цара Фердинанда нигде не помиње, колике су шансе да не погрешимо у схватању против кога је уперено пуковниково незадовољство (ако не познајемо историју, што се од публике, поготово ако је пројекција негде у иностранству, не може увек очекивати)?

неко изван структуре бугарског друштва ко својим понашањем нагриза његове основне стубове – породицу, национализам, и сл., односно да ли се ратно стање, у које је ситуирана радња филма, може сматрати граничним пољем у којем ствари нису представљене „црно-бело“, у којима и Иво изгледа некако „сив“ (као аномалија)?

Чињеница да је овај филм проучаван „тамо“ (у Бугарској)<sup>33</sup>, а тумачен „овде“ (у Србији), определила је основне теме и структуру овог рада, осветљавајући више само нека од могућих питања, сасвим извесно на штету осталих занимљивих праваца и могућности његовог тумачења.

---

<sup>33</sup> Христов, Петко, „Проблеми и перспективи пред етнологијата на Балканите в началото на ХХI век“, у: *Балканистичен форум*, 1-2-3, 2005, Благоевград 2005, стр. 181–190.

## Summary

Olivera Marković, Ma

### **A View on Bulgarian-Serbian relations through Film: Analysis of Bulgarian Feature Film *The Peach Thief***

The article is based on the assumption that the film can be viewed and analyzed as a historical source, valid for making relevant conclusions. It is proved by the fact that the knowledge obtained through analysis of the film partially overlap or widen the existing historiographic knowledge about Bulgarian-Serbian relations. However, content analysis and historical context in which *The Peach Thief* was made, history of the ideas that led to its final form, analysis of personalities of film director and writer of novel on which the film was based, have shown that the feature film, as a source, unlike archival documents, provides a complete and comprehensive look at the past, can comprise of far more topics than this might seem at first glance: self-perception of Bulgarian society and its values in group portraits of military and political elite, and Bulgarian families in the war; perception of “the other” or the enemy, in the personalities of Serbian and French prisoners of war, relations between the socialist system in national history and film as a tool suitable for displaying “desirable” history, or film as a “place of consensus”, relations between the Socialist and Christian ideology, points of their overlapping and connecting, and the question of value changes in piece of art such as film, which inevitably occurred in the course of time.