

## Лада Стевановић

Етнографски институт САНУ, Београд  
lada.stevanovic@gmail.com

### **Лицем у лице: Однос колектива и појединца у првом ангажованом југословенском филму<sup>1</sup>**

Филм *Лицем у лице* Бранка Бауера снимљен је 1963. године. Често се назива првим критичким и политичким филмом. Након отпуштања једног радника, у предузећу се одржава раднички савет на коме се се његов колега супротставља директору, због чега бива избачен из партије. Читав филм заправо представља комплексну психолошку драму у коју су укључени сви присутни, отварајући низ питања која спадају у домен антропологије, а то су однос колектива према појединцу, динамика колектива који се надзире, хијерархија, механизми колективне припадности (и одбацивања), као и важност преузимања политичке одговорности итд. Снимање овог филма поклапа се са временом самоуправног социјализма и са покушајем да се смањи утицај који је новонастала повлашћена класа политичких руководилаца имала. У том смислу, у овом филму се може препознати и дидактичка компонента. По тематици и временско-просторној композицији, ово остварење подсећа на филм *Дванаест гневних људи* (1957).

*Кључне речи:* *Лицем у лице*, самоуправни социјализам, одговорност, појединац, колектив, КПП

### **Face to face: the attitude between the collective and the individual in the first engaged Yugoslav film**

The film *Face to face* (1963) has been directed by Branko Bauer and is often regarded to be the first political and critical film in Yugoslavia. The plot is set on a workers' council, after a worker has been fired and his colleague (Milun Koprivica) stands up for him and openly confront the director. This act leads to the punishment of Koprivica – his exclusion from the Communist Party. The whole film is a complex psychological drama that includes all who are present, opening many questions that belong to the domain of anthropology, such as the attitude of the collective towards the individual, the dynamics of the collective that is disciplined, hierarchy, mechanisms of the belonging to (and rejection from) the collective, taking (political) responsibility etc. The film was produced during the period of self-managing socialism in Yugoslavia with the attempt to decrease the power of the newly

---

<sup>1</sup> Овај текст је резултат рада на пројекту бр. 177026 *Културно наслеђе и идентитет*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

established class of political elite. In that sense, the film has also didactical component. Its thematic and socio-temporal perspective resembles the famous film *Twelve angry people* (1957). The film *Face to face* (1963) has been directed by Branko Bauer and is often regarded to be the first political and critical film in Yugoslavia. The plot is set on a workers' council, after a worker has been fired and his colleague (Milun Koprivica) stands up for him and openly confront the director. This act leads to the punishment of Koprivica – his exclusion from the Communist Party. The whole film is a complex psychological drama that includes all who are present, opening many questions that belong to the domain of anthropology, such as the attitude of the collective towards the individual, the dynamics of the collective that is disciplined, hierarchy, mechanisms of the belonging to (and rejection from) the collective, taking (political) responsibility etc. The film was produced during the period of self-managing socialism in Yugoslavia characteristic for the attempt to decrease the power of the newly established class of political elite. In that sense, the film has also didactical component. Its thematic and socio-temporal perspective resembles the famous film *Twelve angry people* (1957).

*Key words:* *Face to face*, self-managing socialism, responsibility, individual, collective, СРЈ

## Увод

*Лицем у лице*, остварење режисера Бранка Бауера из 1963. године, често се назива првим политичким и првим критичким филмом у Југославији и претечом црног таласа (као што је 17. 9. 2012. наведено на сајту Prolog ). Ако узмемо у обзир овакву репутацију, филм је до данас остао релативно непознат. Сценарио је написао Богдан Јовановић, а у филму су глумили Борис Дворник, Хусеин Чокић, Илија Цувалековски, Милан Срдоц и други.

Филм репродукује друштвени амбијент и дискурс времена у коме је настао, односно ране шездесете године у социјалистичкој Југославији. Централни заплет изграђен је тако да проблематизује друштвено-политичке и производне односе (како из шире друштвене тако и из перспективе појединаца), који су представљали актуелну окосницу доминантне идеологије.<sup>2</sup> Непрекидно се крећући између документарног и уметничког, Бауер заузима и друге међупросторе – између филма, позоришта и телевизије (Volk 1986, 260). Иако за филмски приступ овог редитељ није особен отклон од традиционализма, какав се већ у то време појављивао у југословенској кинематографији, „освајање нових облика савременог филма“ (Volk 1986,

---

<sup>2</sup> Занимљиво је да добар познавалац југословенског филма Данијел Голдинг (Daniel Goulding) интерпретира овај филм искључиво као „друштвено-прихватљиву бајку о самоуправном социјализму прилагођену захтевима шездесетих година“ (Goulding 2002, 78). Ова опаска о филму као бајци претпоставља да је дијалог у социјалистичкој Југославији заправо био немогућ и да је један овакав догађај „бајка“. Комплексност читавог тог периода, као и овог филма, управо и лежи у томе што слика која се пружа није једнозначна. Наиме, овај филм је истовремено и политички синхрон, али и субверзиван, исто као што сам процес имплементирања самоуправног социјализма каткада јесте остваривао идеје на којима је почивао, а каткада је пропадао.

533) одвија се посредством колективне драме и суочавања појединаца са колективом, али и са собом самима<sup>3</sup>.

Уводна сцена приказује велико градилиште социјалистичког насеља зграда, тек голу конструкцију масивних бетонских блокова у изградњи, окружену крановима и вредним радницима. Градилиште је монументално, а људи који на њему раде изгледају добро организовано, асоцирајући на грандиозни пројекат изградње земље, али и друштвеног система, који је утемељен на великим амбицијама и захтева добру организацију и сарадању. Па ипак, уходани радни дан на градилишту поремећен је доласком Трајчета Малетића кога ужурбано окружују радници. У разговору са њим, сви постају видно разочарани и резигнирани. За Трајчета се распитује и Милун Копривица, за кога ће се испоставити да је главни јунак овог филма. Он сазнаје да је Трајчета отпустио директор, наводно поштујући вољу колектива. Ова директорова тврдња се у потпуности коси са сценом коју смо видели (у којој колеге показују велико интересовање и саосећање према Трајчету), а Милун Копривица, љут и разочаран, напушта дизалицу којом је руковао и одлучно, без најаве и куцања, улази у директорску канцеларију.

Филм се наставља на партијском састанку. На табли је уочи састанка написан, па обрисан дневни ред, према коме је прва тачка била „Случај Милун Копривица“, а друга „Разно“. Већ за време прозивке, када се отпуштени инжењер Трајче Малетић огласи као присутан, почиње дискусија о томе да ли састанку може да присуствује особа која више не ради у предузећу. Милун Копривица се заузима за Трајчета, тврдећи да је он и даље члан Партије, а као такав је добродошао. Дебата се наставља и један од Трајчевих главних опонената ставља примедбу што Трајче није искључен из Партије оног тренутка када је добио отказ. Милун заступа управо супротан став, постављајући питање зашто се чланови Партије отпуштају са радног места чим се супротставе одлукама руководиоца. Самим тим што је неко члан ове организације, сматра Милун, има одређене квалитете и заслужио је слободу да каже оно што мисли, а не да ћути. У основи, Милун устаје у име слободе говора и једнакости (то се види и у једној од уводних сцена, када улази у директорову канцеларију, без поштовања наметнуте хијерархије), супротставивши се надређеном који је истовремено и његов некадашњи ратни пријатељ и саборац.

Готово цео филм се одвија на партијском састанку у четири зида, где пред колективом и унутар колектива долази до расправе и конфликта пре свега између Копривице и директора Чумића. Њих двојица представљају два парадигматска представника Комунистичке партије: један је идеалиста, који

---

<sup>3</sup> „Бауер успева да тако упрошћеним збивањем обезбеди све потребне динамичке компоненте, да вешто комуницира са масом, одржава тензију, испитује стања, налази потребне асоцијације и филм претвара у изјашњавање и заједничко трагање за истином и разрешењем многобројних конфликта и пригушених сукоба који су дуго међу њима били присутни.“ (Volk 1986, 260).

верује у једнакост, слободу изражавања и правду, бескомпромисно следећи хумане вредности због којих је и пришао Партији, а други је руководилац, представник политичке елите, који штити своју позицију и спроводи моћ и одлуке малобројних. Важно је још једном нагласити да је филм снимљен 1963. године, што се поклапа са временом успона самоуправног социјализма, тј. система управљања који је требало да ограничи моћ и утицај повлашћене владајуће класе која се формирала. Будући да су у ову конфронтацију укључени сви присутни на партијском састанку (чак и они који нису чланови Партије и немају право гласа), филм отвара низ питања која спадају у домен антропологије, а то су: однос колектива према појединцу, динамика колектива који је надзиран, хијерархија у колективу и ван њега (унутар Партије и изван ње), механизми колективне припадности и одбацивања (укључујући феномен жртвеног јарца), процес прерастања политичког покрета у хегемону политичку партију, као и питање индивидуалне одговорности.

## Партијски састанак

На самом почетку састанка прочитано је анонимно писмо у коме се износе слабости функционисања предузећа, неправилности при додели станова<sup>4</sup>, као и критика директоровог понашања, пре свега спровођења одлука без сагласности радника и кажњавање неистомишљеника. У писму, између осталог, стоји следеће:

„Све је то зато што код нас комунисти ћуте. Нитко неће да се замери директору, а он не трпи да нетко мисли својом главом. И зато нема друге него да комитет формира комисију и да се све испита, али да се може слободно говорити и да свако изнесе своје мишљење без страха да ће бити најурен из предузећа. С другарским поздравом, Другар.“

Инсинуирано је да је аутор писма Милун Копривица, који тврди да писмо није написао, али да стоји иза свега што је прочитано и да је спреман то и да потпише, тј. да се са свиме што је написано слаже у потпуности. Пошто колектив, на сугестију директора, овај Милунов исказ прими као доказ о ауторству, брзо се доноси одлука да Милун Копривица буде избачен из Комунистичке партије. Током читавог филма се одвија дискусија која представља напад на Милуна, покушај да се он дискредитује, директорову манипулацију присутнима који га најпре подржавају, да би постепено, уз подршку секретара, полако почели да откривају шта заиста мисле. Стога, поред Копривице и Чумића, значајне актере у филму представљају колектив, као и секретар који ће у једном тренутку схватити да присутни углавном ћуте, скривајући шта заиста мисле. Од тог тренутка секретар свесно и активно

---

<sup>4</sup> Проблем неправедне расподеле и функционерских повластица и станова у социјализму био је честа тема у југословенским филмовима и серијама, попут серија *Врућ ветар*, *Бољи живот*, *Мајсторска радионица* итд.

преузима вођење састанка, подстичући присутне да кажу оно што заиста и мисле. Филм се завршава опозивом одлуке о Копривици и искључивањем директора.

У интерпретацији која следи осврнућу се на однос колектива према појединцу из неколико перспектива које нуди сам филм, узевши у обзир друштвено-политички контекст у коме је филм настао. Будући да се радња одвија на партијском састанку, позабавићу се и Комунистичком партијом, као и њеним најрепрезентативнијим представницима у овом филму, а то су Милун Копривица и директор Воја Чумић. Контрастираност и опозиција ова два лика увешће у разматрање још једно питање, а то је: како је дошло до тога да Комунистичка партија, која је поседовала јасно дефинисане критеријуме и идеале, има у свом чланству људе са толико различитим вредностима?<sup>5</sup> Читав филм представља дебату у којој група пресуђује појединцу и управо се израћање личног става из колектива испоставља као кључан моменат у коме се и колектив диференцира, еманципује и почиње да размишља, напуштајући инертност, пасивност, незаинтересованост и опортунизам. По самој форми и садржају, филм Бранка Бауера подсећа на холивудско остварење *Дванаест гневних људи*, те ћу се у завршном делу рада позабавити и поређењем ова два остварења.

## Одговорност комунисте: једнаки или први међу једнакима

Када је колектив на почетку филма одлучио да избаци Копривицу из Партије, правдољубиви Милун је рекао да се противи томе да га други избаце из Партије и да се он заправо сам исписује. Овај проблем искључивања из Партије, тј. Милуново супротстављање чину у коме га други избацују, доношењем одлуке да изађе сам, указује на један важан аспект колективног идентитета, а то је идентификација, и то она која се одвија на два плана – један је колективни, тј. усмерен од других спрам појединца (или групе) и односи се на то како колектив дефинише другог. Њему супротстављен је индивидуални план, тј. односи се на самоидентификацију (Putinja, Stref-Fenar 1997, 159–169). Волерстин назива спољно атрибуирање идентитета егзогеним, а самоидентификацију ендогеним аспектом. Кључно је да се два плана идентификације (егзогени и ендогени) не морају поклапати, а у односу колектива према мањинској групи или појединцу то својство непоклапања

---

<sup>5</sup> Питање критеријума за чланство у КПЈ била је важна тема ове организације. У почетку су процеси укључивања били веома компликовани и строги, те их Бранко Петрановић назива секташким (била је потребна посебна провера кандидата и њихове оданости). Иако је 1945. година представљала прекретницу у смислу лабављења критеријума за чланство, споменути секташки карактер и контрола пријема нових чланова наставили су да се спроводе. Петрановић овакав став Партије повезује и са тежњом за политичким монополом (Petranović 1988, 29–33). Партија је, важно је нагласити, препознала повремено бирократијацију и отпор према критици и самокритици (Петрановић 1988, 31), што указује, са једне стране, на упорно постојање овог проблема, а са друге објашњава могућност да се сними и приказује политички ангажован и критичан филм *Лицем у лице*.

често угрожава осећај слободе субјекта (Putinja, Stref-Fenar 1997, 160). Управо ово теоријско полазиште (иначе позајмљено из теорије етничитета)<sup>6</sup> може послужити као објашњење – Милун Копривица је преузео иницијативу да сам врати партијску књижицу уместо да га други искључе, управо како би сачувао лични интегритет.

Првобитну одлуку колектива на партијском састанку можемо интерпретирати и помоћу једног од најзначајнијих концепата за разумевање кохезије неког друштвеног покрета. Реч је о *колективном идентитету*, а значај овог концепта разматрао је Алберто Мелучи (Alberto Melucci) 1989. и од тада се овај појам налази у средишту истраживања друштвених покрета (Chesters i Welsh 2011, 49), преиспитујући на који начин колективно „ми“ замењује и потискује индивидуално „ја“ (Chesters, Welsh 2011, 50). Иако се Копривица залаже за комунистичке вредности, сама динамика колектива је усмерена на то да украти индивидуалност, што је посебно потенцирано ауторитарним притиском типичним за пример којим се бавимо. До ломљења, преламања, диференцирања и разграничавања колективног идентитета у филму долази управо у овој контрадикцији, тј. у процепу између индивидуалног и колективног, и то у тренутку када индивидуалност изрони из колективног и када, како то видимо, тешко бива прихваћена. Са друге стране, Милунова индивидуалност и његови идеали одговарају колективном идентитету друштвеног покрета чији су идеали кородирали када је некада илегални покрет постао институционализован и доминантан.

Милунов чин залагања за отпуштеног колегу и отворено изношење онога што мисли можемо посматрати као изразито индивидуалан и активан чин утемељен у снажном осећају за правду, једнакост и одговорност, што само представља наставак борбе за исте оне идеале који су се формирали и неговали у време док је комунистичка партија представљала илегални друштвени покрет. И као што сам већ напоменула, док је егалитаризам, декларативно остао један од најважнијих комунистичких идеала, промена статуса Партије и заузимање хегемоне позиције у целокупном политичком и друштвеном животу довела је до хијерархизације и доминације, те се управо на овој раскрсници разилазе Копривичино усмерење и путања његовог некадашњег пријатеља и саборца, директора Чумића. Копривица се на овом састанку понашао онако како је то чинио одувек, док је Чумић, функционер, тај који је променио понашање, ставове и очекивања од других. Овим се потврђује теза коју постављају Франческа Полета и Џејмс Јаспер (Francesca Polletta, James M. Jasper) да колективни идентитет представника друштвених

---

<sup>6</sup> Разлог што посежем за теоријом етничког идентитета јесте тај што се социјална антропологија бави највише управо етничким и националним идентитетом. Ова тема је дуго у фокусу истраживања великог броја антрополога чије теорије се на различите начине надовезују и проширују перспективу, сачињавајући узбудљиву теоријску мрежу која нуди комплексан увид у проблематику, због чега може бити корисна и за разумевање других групних идентитета. Види више у Putinja i Stref-Fenar, 1997.

покрета, за разлику од идеологије, подразумева позитивна осећања (Polletta, Jasper 2001, 285). И док се Копривица залаже за појединца и његова права, следећи комунистичке идеале, директор, као представник идеологије, показује ауторитарност:

М. К. „Боримо се за човека да га уздигнемо и научимо да сам управља, а ти притиснуо па гушиш и не даш.

В. Ч. „Прво треба знати да се управља.“

М. К. „А како људи да науче, кад им ти зачепиш уста док проговоре. Да ли се ти, Војо, сећаш кад сам ја дош'о у партизане? Ни две унакрсне нисам знао да кажем, ни да се потпишем. А шта би било да сте ме дочекали ко ти Трајчета кад је проговорио?“

Милун имплицира да је управо од Чумића и њихових заједничких сабораца научио да изражава своје ставове, али наглашава и да се Чумић променио и да не жели да саслуша никога ко не мисли као он. Из овог цитата је јасно да је Чумић био другачији у време док су били у партизанима, дакле у време док је Комунистичка партија још увек била илегални покрет, а не доминантна и практично једина партија која је, након институционализације, створила елиту, напустивши идеале за које се борила<sup>7</sup>. Поред тога, за југословенски антифашистички покрет и револуцију која се одвијала за време Другог светског рата особено је огромно учешће сељака који су се самоорганизовали (Unkovski-Korica 2015, 46). Истина је, додуше, да је постојала мањина образованих професионалаца, али је упркос томе постојао снажан замах самоиницијативе, која се остваривала посредством различитих организација, попут Народноослободилачких одбора (НОО), Уједињеног савеза антифашистичке омладине Југославије (УСАОЈ), Комунистичке омладине (СКОЈ), Антифашистичког фронта жена (АФЖ) и других. Међутим, упркос снажном револуционарном замаху који није био „пумпан“ одозго, већ се одвијао одоздо, аутономија ових организација се постепено смањивала након 1944, што је водило или њиховом гашењу (АФЖ је угашен 1953) или надзирању (Suvín 2012, 135–136. Samary 2018, 114). У контексту ових сазнања, Копривица, који остаје доследан и веран вредностима које је од чланова Партије научио, представник је револуционара који су се борили одоздо, док лик директора представља неколицину која је организовала покрет одозго, временом монополизујући моћ и задобијајући привилегије у наводно непостојећој друштвеној хијерархији.

Милунова вера и борба за установљени социјалистички идеал једнакости стоји насупрот моћи нове елите, која се може посматрати бурдијеовски, при чему је њен симболички капитал утемељен управо у руководећим позицијама и привилегијама, тј. у чињеници да су постали политички и економски функционери. Дарко Сувин је систем југословенског социјализма у коме је политичка елита управљала економијом и била

---

<sup>7</sup> Ово је закључак који се изводи из филма. Ипак, у неком другом раду би било потребно посебно се позабавити и питањем централизације моћи још у партизанском покрету.

супротстављена радном народу називао олигархијом политократског типа тј. *политокрацијом* (Suvín 2014, 29)<sup>8</sup>. Филмска алузија на ову аномалију система, која је у супротностима са најбитнијим комунистичким начелима, јесте Стевино питањезашто на сто радника долази двеста чиновника и зашто се вишкови деле међу функционерима у дебелим ковертама, а награде за раднике су симболичне и скромне, на шта му један од чиновника одговара да свако добија према заслугама, чиме се у филму поентира чињеница да је бирократска и политичка елита прихватила своју моћ и привилегије без икаквог стида и осећаја неправде, коју радници препознају и осећају на сопственој кожи.

Један од јасних знакова неједнакости, осим позиције моћи са које директор говори, јесте и лимузина којом га возач вози, а коју одржава један од запослених. Са руководеће позиције, директор је у прилици да манипулише одлукама, што је врло јасно на почетку састанка, када само његов поглед утиче на неке од присутних да промене одлуку и подрже га. У финалу расправе долази до преокрета. Постепено, присутни почињу да износе своје ставове, а директор експлицитно каже да не дозвољава да му било ко руши ауторитет. Уосталом, иако је састанак иницирао Милун Копривица да би се разговарало о Трајчетовом отказу, директор је сазвао састанак, али, како сам каже, не као директор, већ као члан секретаријата Организације, и то заједно са Управним одбором. Милун инсистира на томе да секретаријат може само да предложи питање, али не и да га одобри, а на примедбу једног од присутних да је то само формално питање, он инсистира на томе да је суштинско. Копривичино инсистирање на ономе што је суштинско, а не формално у функционисању Комунистичке партије представља један од кључних проблема око кога се изграђује читав заплет филма, а може се односити и на функционисање читавог друштвеног система.

Што се тиче друштвеног покрета, што је комунистичка партија до успостављања Федеративне Народне Републике тј. Социјалистичке Федеративне Републике Југославије и била,<sup>9</sup> важно је истаћи да је Партија у доинституционалној етапи, попут других социјалних покрета, била усмерена на остваривање социјалне правде, једнакости, солидарности тј. на ослобађање од непријатеља за време рата. Комунистичке идеале и критику њихове инверзије у доба СФРЈ управо је могуће пратити анализом два главна споменута јунака овог филма. Тако у Копривици препознајемо пожртвованост и правдољубивост (уступио је стан, бори се за колегу који је отпуштен), одговорност (говори оно што мисли, чак и када сви остали ћуте и када се то не одобрава), поштење и залагање за једнакост, несребичност и осетљивост на

---

<sup>8</sup> Сувин напомиње да се и владајућа класа раслојава на доминантно, мало језгро и спољашњи круг који је подређен али ипак повлашћен (Suvín 2004, 112).

<sup>9</sup> Социјалистичка радничка партија Југославије (комуниста) основана је у Београду 1919. године, а име је променила 1920. године на Другом конгресу у Вуковару, добивши назив Комунистичка партија Југославије. Још једна промена назива уследила је 1952. на VI конгресу у Загребу, када је усвојен назив Савез комуниста Југославије.



неправду; у основи је оптимиста, верујући у идеале за које се борио од када је приступио комунистима. Други му пребацују да је нагао и да се понаша на своју штету (наиме, одрекавши се стана изгубио је шансу да почне да живи са својом супругом, са којом је дуго живео као подстанар). Овај поступак, иако је имао несумњиве последице по Копривичин брак, ипак, пре свега, представља одсуство опортунизма. Насупрот њему, директор Чумић је приказан као моћан, сујетан, манипулативан, неправедан, себичан и неосетљив на туђу патњу и тешкоће.

Овако радикално супротстављене особине два лика, наводе нас да их посматрамо на симболичком нивоу као опозицију два типа комуниста – једног који следи комунистичке идеале и другог који је постао протагониста хегемоничног поретка, преузевши моћ коју су му обезбедиле политичке привилегије. Хегемонизацију моћи КП, са једне стране, и противтежу овом процесу Дарко Сувин објашњава покушајем увођења самоуправног социјализма,<sup>10</sup> што се може повезати са оживљавањем већ споменуте самоиницијативе, која је била особена за југословенски антифашистички револуционарни покрет, али и гушена од 1944.

Па ипак, било би погрешно закључити да се кроз однос ова два типизираних лика ствара у филму поједностављена слика. Напротив. Динамиком ове психолошке драме представљена је сва сложеност људске егзистенције, страхова, напора и потреба. Оно што доприноси увиду у слојевитост и сложеност индивидуалних судбина присутних и њихових међуљудских односа јесте филмска процедура у којој нису представљени искључиво спољни и вербализовани нивои комуникације, већ камера и редитељ приказују и неизречено – лично проживљавање радника, посредством кадрова у измаглици и шапата, упознајући нас са дилемама, размишљањима и страховима појединаца који чине колектив (пре свега, реч је о страху од директора, који може да их отпусти, као што је то учинио и са Трајчетом). Тако гледаоци посматрају два нивоа комуникације – унутрашње монологе и екстерне дијалоге, непрекидно се суочавајући са призорима у којима већина људи не говори оно што заправо мисли. Лицем у лице, филмски аудиторјум се суочава са функционисањем надзираног колектива и колективним односом према појединцу који има храбрости да иступи и да се супротстави функционеру који користи моћ да би колектив придобио за себе и окренуо против појединца.

Тако, са једне стране, разазнајемо ниво деперсонализованог колектива подређеног вољи ауторитета, а са друге, посредством шапутања, тј. индивидуалних преиспитивања која се у стварности не чују, суочавамо се са превирањима у појединцима – са њиховим питањима, дилемама, притисцима

---

<sup>10</sup> Сам феномен самоуправног социјализма и његово увођење сложени су процеси на које је утицало више фактора, од који се најјасније и најчешће издвајају удаљавање од СССР и настојање да се порнађе другачији модел и место на међународној сцени. Ипак, ова тема превазилази оквире рада. Видети више у Suvin 2012. и Unkovski-Korica 2015.

и страховима са којима се суочавају. Дилеме и збуњеност појединаца у колективу интензивирају се директорским манипулацијама, кулминирајући у сцени у којој Трајче, у већ горућој дискусији која се води поводом његовог отпуштања, изјављује да је тужбу против директора Чумића повукао, уз тврдњу да је његово отпуштање било по закону и да је директор обећао да ће га поново запослити. Милун и неколицина присутних који су се залагали за њега остају без аргумената и дискредитовани.

Ова добро изнијансирана психолошка драма, пре свега унутар појединаца присутних на партијском састанку, који постепено преиспитују одлуку о Копривичином изопштењу, указује на функционисање колектива у ситуацији у којој је слобода говора ограничена. Па ипак, у филму постепено долази до преокрета и то захваљујући, пре свега, добром вођењу састанка од стране секретара који је нов и непристрасан (дошао је на замену, јер је његов колега изостао како би избегао непријатност). Покушавајући да разуме ситуацију, секретар не престаје да тражи одговоре и усмерава колектив ка индивидуалном изјашњавању, неутралишући на тај начин директорову манипулацију. Оно што наводи секретара да тражи од присутних стално нове одговоре јесте запажање да се превише скрива и премало говори.

Када је реч о окупљенима на партијском састанку, занимљив детаљ је да су присутни и они који нису чланови Партије, јер су ови састанци отворени за све, с тим да право гласа имају само чланови Партије. Овиме се употпуњује слика ширег друштва, још једном подвлачећи да се раслојавање не одвија искључиво у оквиру Партије, већ и на основу оне границе ван ње. Индикативно је и то да ниједан од окупљених радника који отворено и без задршке подржава Копривицу није члан Партије, присуствујући састанку само као посматрач, дакле без права гласа и права да одлучује. Они сви стоје у последњем реду, а један чак слуша састанак кроз прозор. Овим се још једном поставља питање хијерархије и слободе, јер само радници са маргине увек говоре оно што мисле, не бојећи се да ће бити санкционисани. Њихова, у филму, чак и физички маргинализована позиција у простору, као и неуважавање мишљења које износе, указује на чињеницу да је друштвена раслојеност постојала. Поред тога, чињеница да осим Милуна ниједан припадник Партије не говори у почетку оно што мисли имплицира да припадност овој политичкој организацији подразумева пре свега лојалност према власти, те да је управо то заправо критеријум који би се, по Џенкинсовој дефиницији, могао поставити као граница припадања<sup>11</sup>.

Може се закључити да се двојачке границе припадности КП могу пратити сагледавањем начина понашања за време рата и у мирнодопске дане (у расправи коју воде некадашњи пријатељи и саборци, Милун и директор, а тиче се стечене моћи и привилегија). Дакле, указујује се на то да је неопходно

---

<sup>11</sup> Социолог Ричард Џенкинс (Richard Jenkins), говорећи о *групи* као важном термину у социјалној антропологији и социологији каже да: „Логично, укључивање подразумева искључивање, јер ништа друго и није могуће. Дефинисати критеријуме за чланство истовремено значи повући границу изван које све остаје искључено.“

направити разлику између Партије у време када је, пре и за време Другог светског рата и народнослободилачке борбе била (илегални) друштвени покрет<sup>12</sup>, са временом када је институционализована и постала практично једина партија у држави, званично партија једнаких, а како то показује овај филм – партија која је креирала своју елиту. Међутим, сама чињеница, да се радња (практично) целог филма, тј. споменута дискусија одвија на партијском састанку, отвара још једно значајно питање везано за преиспитивање моћи социјалистичких елита, а то је формална могућност да им се та моћ одузме.

Ограничавање моћи управљачких елита је требало да се догоди увођењем социјалистичког самоуправљања, које би омогућило препуштање имовине и управљање њоме радницима, а не њиховим надређенима.<sup>13</sup> Дарко Сувин сматра да је то био једини начин да се у социјализму превазиђу успостављени, а непризнати, класни односи, јер „...ако је приватно власништво однос класне доминације која, када је непосредни произвођач правно слободан, поприма облик најамног рада, тада су капиталистичко власништво као и једноставна национализација, тј. државно власништво над средствима производње, класни односи” (Suvin 2014, 324).

Филм *Лицем у лице* је снимљен је 1963. године управо у време када је радничко самоуправљање добило најснажнији замах (према Сувину, до 1968. године).<sup>14</sup> Са једне стране, до заплета и долази када се Трајче супротстави вољи директора, управо на састанку на коме се одлучивало о даљим пословним потезима (дакле, приликом покушаја спровођења споменутог система). Осим што критикује функционисање и злоупотребљавање самог система и његове актере (на почетку се директор чак и позива на наводну вољу колектива када отпусти Трајчета), у другом делу овај филм приказује начине супротстављања управљачкој елити, илуструјући механизам управљања одоздо, а не одозго. Дакле, упркос томе што се ради о „златном добу“ радничког самоуправљања, филм проблематизује његове тешкоће, као и неопходаност превазилажења ових проблема. Чак би се могло рећи да филм

---

<sup>12</sup> Оснивачки конгрес прве комунистичке партије Југославије био је 1919. године и тада је основана Социјалистичка радничка партија Југославије (комуниста), али је од краја 1920. деловала као илегални покрет, будући да је у децембру те године била забрањена након успеха на изборима.

<sup>13</sup> До идеје и заокрета ка самоуправном социјализму долази након разлаза са Совјетским Савезом. У мају 1949. године одржана је седница Привредног савета као и Централног одбора Свеза синдиката Југославије, када је поднета оштра критика против директора као носилаца моћи и бирократизма. Прво *Упутство о оснивању и раду радничких савета државних привредних предузећа* су 23. децембра 1949. потписали Борис Кидрич и Ђуро Салај, а званично је овај систем ступио на снагу у јуну 1950. Идеја је била да се радници укључе у одлучивање и управљање предузећима, чиме се утицај државе није укидао, али је требало да се смањи (Petranović 1988, 291–298).

<sup>14</sup> О почецима краја самоуправљања 1968, а у вези са кредитним задуживањем, Сувин наглашава оно што је још Лењин закључио, а то је да „капитал није сума новца него одређени друштвени однос“. (Suvin 2014, 291; Lenjin 1918, 249).

има и дидактичку компоненту, позивајући на одговорност<sup>15</sup> и пружајући пример отпора, као и начин доношења заједничких одлука независно од директора и руководства.

## Индивидуална и колективна одговорност

Упркос несумњивој оданости Партији и Копривичиним квалитетима, у првом делу састанка се умножавају напади на Копривицу и он преузима улогу жртвеног јарца. Овај феномен, који се у паганским друштвима одигравао кроз ритуал жртвовања, имао је функцију да консолидује заједницу, пребацивши грехе на одабраног појединца (жртвеног јарца). Реч је о механизму који није искључиво ритуалан и постоји у савременим друштвима, функционишући посредством трансфера кривице која прелази на појединца који се по нечему разликује и издваја, и то управо онда када група осети тензију, nelaгоду или кривицу (Douglas 1995, 108). Евелин и Дриден (Aveline and Dryden) сматрају да „...када група криви члана за неко зло и покушава да се реши те особе, може се претпоставити да неке непожељне особине постоје код других чланова групе, али се на њих жмури“ (Douglas 1995, 116). Према Хинксману, тада долази до трансфера кривице путем пројекције засноване на фантазији да су чланови групе та особа, па се управо оно што се препознаје као сопствена слабост, замера жртвеном јарцу (Douglas 1995, 116; Hinksman 1988, 65–87), над којим се, самим чином оптужбе и искључивања, осваја моћ. Ако се ове тезе примене на однос окупљених на почетку састанка према Милуну Копривици и ако се узме у обзир опозиција између позитивних и негативних особина двојице главних протагониста, уочљив је трансфер кривице, која се, захваљујући директоровој моћи и страховлади, преноси на онога ко моћ не поседује. Осећајући (несвесно) кривицу што подржава ауторитарног и неправедног директора, група окривљује Копривицу, јер, по описаном механизму, његовим изопштењем долази до анулирања како негативних поступака Чумића, тако и колектива који га је подржао. Тако се однос према Копривици на почетку филма може разумети помоћу феномена *жртвеног јарца*, који почива на неспремности колектива да преузме одговорност.

До преокрета долази у финалу филма, након што секретар који води састанак почне да инсистира на изношењу личних ставова, што заправо указује на разлику између колективног и индивидуалног одлучивања. Наиме, још је Осборн (Osborn) 1957. године закључио да групе доносе увек мање промишљене одлуке због тога што се не баве довољно самим проблемом, већ се у групној расправи фокусирају на критику онога што њихови саговорници

---

<sup>15</sup> У једном од својих обраћања, Милун критикује и раднике за које тврди да су безвољни, да често узимају боловање због обавеза на имањима и да краду штрафове и друге материјале.

и опоненти изјављују (Parks i Sanna 1999, 47).<sup>16</sup> Филм на суптилан начин проблематизује важност индивидуалног става и одговорности у заједничком одлучивању и указује на опасност коју колективно понашање и доношење одлука може имати управо на сам колектив, уколико се појединци утопе у заједнички друштвени организам. Губљење интегритета у колективу је приказано као последица притиска, опортунизма и страха, с тим да је једна од критичких жаока филма усмерена управо на овакво понашање појединаца, истичући да није само директор Чумић крив за своју ауторитарност, већ да је то и одговорност оних који омогућавају Чумићу да спроводи моћ. У споменутом контексту интензивног спровођења радничког самоуправљања, овај ангажовани филм мора се посматрати не само као критика, већ и као пројекција друштвених промена.

### Уместо закључка: *Лицем у лице* и *Дванаест гневних људи*

„Његов ментални став је прљав и конфузан, у себи дубоко противречан, и управо том прљавошћу и пометеношћу он припада духу паланке и његовој философији, *духу који не каже оно што хоће, јер не може ни да „хоће“ то што хоће* (нагласила аут.), противречан у свом хтењу и, нужно, свешћу противречан вољи, радостан кад очајава, и очајан у „миру“ своје трезвености.“ (Konstantinović 1991, 59-60)

Наведени цитат из књиге *Философија паланке* Радомира Константиновића, може се применити на већину актера и њиховог понашања у првом делу филма *Лицем у лице*, који се често пореди са остварењем *Дванаест гневних људи* (1957) редитеља Сидни Лимеа (Sidney Lumet), снимљеног према сценарију Реџиналда Роуза (Reginald Rose), са Хенри Фондом (Henry Fonda) у главној улози. Овај амерички филм на, донекле, сличан начин, кроз психолошку призму индивидуалног и/унутар колективног расуђивања, разматра рад пороте и њихове тешкоће при одлучивању. Наравно, филмови су смештени у различите друштвено-политичке контексте и одређени њима – у филму *Лице у лице* расправа се одвија на радничком састанку, док се амерички филм бави радом пороте, која у Америци функционише као грађанска дужност (дужност сваког америчког грађанина је да се одазове на позив да учествује у раду пороте).

У америчком правосудном систему је дужност дванаесточлане пороте да донесе једногласну пресуду, а у овом случају она се односила на оптужбу за првостепено убиство с предумишљајем за младића осумњиченог да је убио свога оца. На самом почетку заседања пороте, које се одвија у затвореној

---

<sup>16</sup> Иначе Озборн је осмислио методу *брејнсторминга* (*brainstorming*) управо како би подстакао групу да се бави креативним размишљањем, а не критиком других. Данас је овај термин доживео инфлацију употребе и значења које се у великој мери удаљило од онога што је Озборн под њим подразумевао.

просторији, по врелом дану, присутни се изјашњавају о кривици оптуженог. Сви, осим једног, поротника бр. 8 (пошто наступају као неименовани глас цивилног друштва) кога игра Хенри Фонда, пресуђују младићу као окривљеном. Па ипак, глас једног јединог поротника који изражава разумну сумњу (*reasonable doubt*) у истинитост изнесених чињеница на суђењу представља почетак ове психолошке драме, која се завршава преиначеном одлуком и ослобађајућом пресудом. Оно што обележава атмосферу овог филма, пре свега у првом делу, јесте експлицитно изражена незаинтересованост и невољност неких присутних да уопште буду ту где јесу, па и да размишљају о случају. Њих се друго људско биће напросто не тиче и они о њему не желе да размишљају. У просторији је непријатно вруће, а њих чекају различите врсте обавеза – од пословних, до гледања бејзбол утакмице. У чему су сличности, а у чему разлике између два споменута филма?

Пре свега, оба филма се баве односом групе према појединцу, у оба филма се доноси одлука (тј. пресуда) о човеку и оба филма су одређена друштвеним контекстом у коме су настала. У том смислу се *Лицем у лице* се врло јасно односи према друштвеном систему и Партијској организацији као доминантној у том систему. Сви присутни на састанку (активно или пасивно) припадају том систему и предузећу у коме раде и заправо све одлуке их се дубоко тичу, па би требало и да су заинтересовани, мотивисани и ангажовани у расправи. Друга страна медаље исте ове ситуације јесте да имају надређеног који поседује моћ да одлучује о њиховим појединачним судбинама, па страх и опортунизам у првом делу расправе превладавају и воде до неправедног односа према колеги, приказујући већину као представнике *паланачког духа*, „противречне у свом хтењу“.

За разлику од испреплетаности међусобних судбина у првом филму, у пороту су људи стигли са различитих страна, према позиву, а то је обавеза коју нико не сме да одбије. Поротници се међусобно не познају, не раде под притиском и немају ни од кога страх, али на почетку показују лењост и безвољност да размишљају о кривици оптуженог, желећи да што пре изађу из вреле просторије у коју су закључани (иако не постоји застрашивање као мера према поротницима, ипак постоји присутна јасно изражена моћ система који поротнике држи под кључем док не донесу одлуку). Оба филма указују на слабости ширег друштвеног контекста и на неправду – у *Лицем у лице* се она највише огледа у успостављеној хијерархији, а у *Дванаест столица* у питању предрасуда према сиромашнима, обојенима и имигрантима. У оба филма, међутим, два изузетна појединца која се залажу, пре свега, за другог, који имају бескомпромисан став према правди и који су спремни да претрпе притисак групе (и поротник бр. 8 бива обележен као другачији) успевају да подстакну друге да мисле, да преузму одговорност и да превазиђу проблем групног одлучивања и поврате индивидуалност у групу, о чему је писао Озборн 1957. тј. исте године када је снимљен филм *Дванаест гневних људи*.

Тешко је замислити да *Дванаест гневних људи* није била инспирација за Бауеров филм, поготово када се узме у обзир не само тема већ и истоветан однос према простору и времену (састанак се одвија у једној просторији).

Сличности су упечатљиве, као и споменуте разлике. И док амерички филм управо инсистира на ономе што проблематизује Озборн, дакле на аргументацији, анализи случаја и чињеница, Бауеров филм се бави унутарпсихолошком драмом, уоквиреном друштвеном драмом југословенског социјалистичког самоуправљања, унутар колектива у предузећу и у Комунистичкој партији.

Оно по чему се ова два филма драстично разликују јесте чињеница да је *Дванаест гневних људи* култни филм који се често користи у средњошколским учионицама широм Сједињених Америчких Држава као материјал за расправе и савладавање тешкоћа које су везане за стицање „грађанске одговорности, социјалне правде као и важности да се проговори у име онога што је исправно, као и против екстремних неједнакости“.<sup>17</sup> Нажалост, филм *Лицем у лице*, никада није на тај начин искоришћен за неговање и учење друштвене одговорности, премда се на дидактичан и оптимистичан начин бави превазилажењем дубоко инсталиране *паланчке* матрице, указујући на конкретне неуралгичне друштвене тачке и начине њиховог превазилажења. Вредности ова два филма потребно је неговати непрекидно. Увек и свуда.

## Литература

- Chesters, Graeme, Ian Welsh. 2011. *Social Movements. The Key Concepts*. London: Routledge.
- Douglas Tom. 1995. *Scapegoats: Transferring Blame*. New York: Routledge.
- Hinksman, B. 1988. "Gestalt Group Therapy." In *Group Therapy in Britain*, eds. M. Aveline and W. Dryden, 65–87. Milton Keynes: Open University Press.
- Jenkins, Richard. 2004. *Social Identity*, 2<sup>nd</sup> edition. London: Routledge.
- Lenin, Vladimir I. 1972. „The Immediate Tasks of the Soviet Government.“ In *Collected Works, vol. 27*. transl. Clemens Dutt, 235–277. Moscow: Progress Publishers.  
<https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1918/mar/x03.htm> (preuzeto 23. septembra 2018.) Dostupno i u štampanom izdanju.
- Konstantinović, Radomir. 1991. *Filosofija palanke*. Beograd: Nolit – Sazvežđa.
- Parks D. Craig, Lawrence J. Sanna. 1999. *Group Performance and Interaction*. Boulder, CO: Westview Press.

---

<sup>17</sup> „...to teach civic responsibility, social justice, and the importance of standing up for what is right, even against overwhelming odds“. (Rapf, *12 Angry Men*, [https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/12\\_angry\\_men.pdf](https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/12_angry_men.pdf), 20. November 2017)

- Petranović, Branko. 1988. *Istorija Jugoslavije 1918–1988, 3. knjiga, Socijalistička Jugoslavija*. Beograd: Nolit.
- Polletta, Francesca, Jasper M. James. 2001. „Collective Identity and Social Movements.“ *Annual Review of Sociology* 27: 283–305.
- Putinja, Filip, Žoslin Stref-Fenar. 1997. *Teorije o etnicitetu*. Prev. Aljoša Mimica. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Samary, Satherine 2018. „A Utopian in the Balkans.“ *New Left Review* 114, Nov–Dec 2018: 137–150.
- Suvin Darko. 2014. *Samo jednom se ljubi: Radiografija SFR Jugoslavije 1945–72. Uz hipoteze o početku, kraju i suštini*. Drugo dopunjeno izdanje. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Southeast Europe.
- Unkovski-Korica, Vladimir. 2015. „Samoupravljanje, razvoj i dug: uspon i pad ’jugoslavenskog eksperimenta’.“ U *Dobrodošli u pustinju postsocijalizma*, ur. Igor Štiks i Srećko Horvat, 45-75. Zagreb: Fraktura.
- Volk, Petar. 1986. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd – Ljubljana: Institut za film – Partizanska knjiga.

### Интернетске странице

- Joanna E. Rapf, *12 Angry Men*, [https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/12\\_angry\\_men.pdf](https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/12_angry_men.pdf) (pristupljeno 2. decembra 2018).
- Licem u lice (prikaz)* 17. 9. 2012, [https://www.prolog.rs/Licem-u-lice-\(1963\)-article-6242.htm](https://www.prolog.rs/Licem-u-lice-(1963)-article-6242.htm) (pristupljeno 21. septembra 2018).

Примљено / Received: 29. 01. 2019.

Прихваћено / Accepted: 03. 04. 2019.