

ПРАШКО ПРОЛЕЋЕ У АУТОБИОГРАФИЈАМА ЈУГОСЛОВЕНСКИХ РЕЖИСЕРА ПРАШКЕ ШКОЛЕ

На основу фрагмената из аутобиографија и сећања југословенских режисера који су студирали на Филмској академији у Прагу крајем 60-их и почетком 70-их година XX века, склапа се слика о преломном друштвено-историјском периоду Прашког пролећа 1968. године у Чехословачкој. Из биографија Горана Марковића (*Чешка школа не постоји*, 1990), Срђана Карановића (*Сам о себи*, 2023), Рајка Грлића (*Неиспричане приче*, 2018), Емира Кустурице (*Смрт је нејровјерена гласина*, 2010) и сећања Горана Паскаљевића (*Великан филмског џлајна*, 2022) упоређују се унутрашње перспективе аутора у приказивању догађаја и атмосфере пре, током и после Прашког пролећа, а све уско повезано са њиховим личним искуством.

Кључне речи: Прашко пролеће, Прашка филмска школа, југословенски режисери, аутобиографије, сећања, лична перспектива.

Based on fragments from the autobiographies and memoirs of Yugoslav directors who studied at the Film Academy in Prague in the late 1960s and early 1970s, a picture emerges of the pivotal socio-historical period of the Prague Spring of 1968 in Czechoslovakia. The autobiographies of Goran Marković (*The Czech School Does Not Exist*, 1990), Srđan Karanović (*About Myself*, 2023), Rajko Grlić (*Untold Stories*, 2018), Emir Kusturica (*Death is an Unverified Rumor*, 2010), and the memoirs of Goran Paskaljević (*Giant of the Film Screen*, 2022) compare the internal perspectives of the authors in depicting the events and atmosphere before, during, and after the Prague Spring, all closely connected to their personal experiences.

Keywords: Prague Spring, Prague Film School, Yugoslav directors, autobiographies, memories, personal perspective.

Једна од доминантних дефиниција жанра аутобиографије подразумева да је то дужа писана форма у којој аутор приповеда о сопственом животу. Насупрот мемоарима, који теже да прикажу ширу друштвену панораму каквом је види аутор, аутобиографија је усредсређена на осветљавање унутрашње перспективе аутора, а приказивање догађаја уско је повезано са његовим личним искуством. Аутобиографије углавном започињу ауторовим рођењем и завршавају се тренутком писања самог дела, али у појединим случајевима аутобиографија подразумева и описивање једног одређеног пе-

* <https://orcid.org/0000-0002-8300-0609>

риода ауторовог живота који се по некој особености издваја (Роровић 2007: 63–64). Савремена теорија 20. века увелико се бавила питањем форме и проблемима веродостојности аутобиографског исказа, од социолошко-историјских и антрополошких приступа до естетике и историје жанра.¹ Разматрана је и природа аутобиографског памћења које је „складиште властитих искустава, а сећање на себе је процес прераде искустава и конститутивни део стварања идентитета, увек између реконструкције и репродукције” (Кулјић 2022: 53). Управо због изазова које намеће питање веродостојности исказа у аутобиографским сећањима, како због ретроспективног приказивања догађаја из прошлости, тако и због субјективности репродукције сећања, чинимо покушај поређења више аутобиографских записа о истом историјском тренутку.

Последњих деценија објављене су аутобиографије признатих режисера који су обележили југословенску кинематографију друге половине 20. века. Реч је о књигама Горана Марковића *Чешка школа не ђосџоји* (Београд: Просвета, 1990; 2. издање – Београд: Лагуна, 2020), Срђана Карановића *Сам о себи* (Београд: Геопетика, 2023), Рајка Грлића *Неисцрпљиве приче* (Београд: Лагуна, 2018; 2. издање – Београд: Лагуна, 2023) и Емира Кустурице *Смрт је нејровјерена гласина* (Београд: Новости, 2010), а у циљу ове теме може им се прикључити и филмска монографија Татјане Њежић под називом *Горан Паскаљевић: Великан филмског џајна* (Београд: Библиотека града Београда, 2022), која садржи фрагменте аутентичних сећања овог режисера. Све наведене ауторе повезује чињеница да су од краја 60-их до половине 70-их година 20. века студирали на Филмској академији у Прагу (ФАМУ) и били сведоци различитих фаза преломног друштвено-историјског периода Чехословачке названог Прашко пролеће 1968. године.² Приповедачка пер-

1 О овоме више у: Ginter, Nigl. „Autobiografija – oblik i istorija književnog žanra”. *Polja* 12/2015: 90–98. Реч је о уводу за зборник теоријских и историографских есеја о историји жанра.

2 После Другог светског рата у земљама Источног блока које су биле под политичким утицајем Совјетског Савеза, а у склопу ширих политичких и друштвених промена (протести против рата у Вијетнаму, буђење покрета за људска права и социјалних превирања у Европи), долази до друштвених преокрета и протеста. У социјалистичкој Чехословачкој током друге половине 60-их година долази до либерализације чврсте идеолошке друштвене стратегије која кулминира доласком Александра Дупчека на чело Комунистичке партије ЧССР у јануару 1968. године. Тада започињу реформе у правцу заокрета ка политичкој стратегији „социјализма са људским ликом”, у оквиру које се стремиле ка демократизацији друштва у смислу већих грађанских слобода, смањења идеолошке цензуре и демократизације културе. Тај преломни период чехословачке друштвено-политичке историје назван је Прашко пролеће. Покренуте реформе биле су осујећене уласком трупа Варшавског пакта у ноћи између 20. и 21. ав-



спектива у овим аутобиографијама је различита – Срђан Карановић и Емир Кустурица описују свој живот хронолошки, од рођења до зрелог доба, Горан Марковић фокусира сећања на период студија у Прагу, Рајко Грлић умеће фрагментарна сећања у форми филмског лексикона, док Горан Паскаљевић издваја сегменте сећања у форми интервјуа. Ипак, повезују их сећања на исти период студија на ФАМУ и доживљај друштвено-политичких превраћања пре, током и после периода Прашког пролећа 1968. године. Студије на Филмској академији у Прагу оставиле су дубок траг на свакога од њих, не само у смислу формирања појединачних филмских поетика,³ већ и у смислу искуства које су стекли као сведоци преломних догађаја 1968. године.

Генерациски блиска, „прашка петорка”, Лордан Зафрановић (*1944), Срђан Карановић (*1945), Горан Марковић (*1946), Горан Паскаљевић (1947–2020) и Рајко Грлић (*1947), студирали су у Прагу филмску режију у периоду од 1965. до 1971. године, док је Емир Кустурица (*1954) као студент ФАМУ био сведок времена непосредно после Прашког пролећа, тј. половином 70-их година. Током студија у Прагу су се дружили међусобно, али и са осталим југословенским студентима⁴ које је на студије ФАМУ привукла слава чехословачког *новог таласа* и чувена педагошка традиција ове уметничке академије. Самим тим, у разматраним аутобиографијама постоје преплитања заједничких сећања, помињу се иста искуства и исти догађаји, али појединачно сагледани на аутентичан начин. Иако преовлађују сећања на студентски живот, предавања, професоре или прва филмска искуства, у позадини се одвија буран политички и друштвени преокрет који боји ове успомене.

Први утисци

Почетком септембра 1965. године Горан Марковић и Срђан Карановић примљени су на студије режије у Прагу. Од „славне петорке” стигли су први у земљу о којој скоро ништа нису знали, чији језик нису разумели

густа 1968. у Праг, а последице гушења Прашког пролећа трајаће још наредне три деценије.

- 3 Њихове филмске поетике развијале су се под утицајем тзв. Чехословачког *новог таласа* из 60-их година, оличеног нпр. у филмовима Милоша Формана, Јиржија Менцела и Вјере Хитилове. Неке од одлика ове поетике пренели су и у своја филмска остварења: нагласак на личну причу кроз коју се пројектује синдром друштва, склоност ка гротескном и комичном, интимна перспектива или иронични приступ филмској нарацији.
- 4 У то време на другим одселима ФАМУ студирали су и други Југословени (нпр. камеру су студирали Предраг Поповић Пега и Радослав Јовановић, а документарни филм Павле Гвиздановић).

и никога нису познавали. Њихови први утисци о Прагу су аутентични и у великој мери се подударају.

„Кад смо дошли надомак Прага, отац је зауставио кола и изашли смо да видимо панораму града. Праг има сто педесет цркава са око четири стотине торњева, језгро града је у барокном и рококо стилу, остатак је сецесија. Нових зграда практично нема, посматран из даљине, личи на приказ из осамнаестог века.” (Marković 2020: 27)

„Праг је представљао прави музеј архитектуре од, рецимо готике, преко барока, сецесије и Прве републике (први период независне Чехословачке у време Томаша Масарика). У централном делу града није било модерних зграда. Кроз Праг је вијугала питома река Влтава. Све је деловало дивно, али и туробно, запуштено. Чак је малтер опадао са неких дивних кућа. Праг није био баш црн као Глазгов, али јесте био тамносив и тамнодрап. Био је чист, а прљав.” (Karanović 2023: 215)

Први утисци су испреплетени честим поређењима и истицањем разлика између средине из које су потицали и оне у коју су дошли. Углавном препознају разлике између средњоевропског и балканског менталитета, али и другачији тип социјалистичког уређења. Одушевљени су архитектуром Прага, традицијом и културом, али истовремено примећују сивило и ригидност чехословачког социјалистичког режима.

„Чеси су нас Југословене тада искрено волели. Привлачило их је оно што сами нису поседовали: наше море, добро расположење и игнорисање правила и реда. Били смо доказ да је могуће живети другачије од њиховог сивог и заувек фиксiranог живота. Јер, стаљинистичко доба је свуда истицало претњу у облику завета: ‘Са Совјетским Савезом на вечна времена!’ Или: ‘Живела нераскидива веза земаља социјалистичке заједнице!’ Или: ‘Увек на путу социјалистичке изградње!’ И слично.” (Marković 2020: 54)

На другој години студија придружују им се Рајко Грлић, Лордан Зафрановић и Горан Паскаљевић. Рајко Грлић у аутобиографији написаној у форми филмског лексикона под одредницом *Master class – Prag 1966.* записује:

„На ФАМУ нас је у том тренутку било седморо из Југославије: пет режисера играног филма, један документарног и један камерман. Све редом амбициозни клинци гладни живота. Заљубљеници у филм збуњени сексуалним слободама и политичким неслободама средине у коју смо дошли. Био је то Праг, биле су то шездесете. Култура свакодневног живота била је дубља и темељнија од оне из које смо дошли, а социјализам сивљи и ригиднији од онога у којем смо одрасли.” (Grlić 2018: 235)

У прво време непознавање чешког језика свима представља препреку: „Све више је почео да нас мучи чешки језик. Јесте био словенски као

наш, али је био и различит. Нарочито нас је мучило слово 'r' које се писало са оном квачицом као слово 'ž'. Изговарало се као 'rž', а некада као 'š'. Дуго смо ломили језике док нисмо научили да га правилно изговарамо и употребљавамо" (Kačanović 2023: 217). „Након неколико тједана схваћам да је сличност хрватског и чешког језика само привидна. Слушам Кундерино предавање и готово ништа не разумијем.” (Grlić 2018: 235)

„Иако на тим предавањима нисам разумео ни реч, имао сам осећање да су она јако битна, знао сам да се догађа нешто значајно. Човек испред мене деловао је моћно, најављивао нова времена. Студенти су га слушали узбуђено, упијали његове речи, подрхтавали пред идејама које је мирно излагао. Нисам знао о чему је реч, али видело се да је важно, пресудно, непоновљиво...” (Marković 2020: 36)

Друштвену атмосферу непосредно пре Прашког пролећа сликовито описује Марковић. Записује да се осећао скори распад стаљинистичког друштва, не само у све гласнијим критикама чехословачких уметника и јавних личности, већ и у видљивој оронулости града, комуналној небризи и све уочљивијој економској кризи. Он то доживљава као некакав „мистични предзнак” великих промена:

„Оно што сам у почетку само наслућивао, постајало је све видљивије – сви су били политизовани. То је одударало од контекста тоталитарног друштва које је, мада видно оронуло и офуцано, још било на власти. Посматрао сам тај парадокс са стране и полако схватао да се догађа нешто што још нисам упознао – друштвена криза. На све стране рушио се постојећи систем вредности, у прах су се претварале некада недодириве светиње стаљинистичког друштва: власт, лик комунисте, бирократска олигархија.” (Marković 2020: 39)

Горан Паскаљевић 1967. уписује ФАМУ у класи Елмара Клоса, у време када је чешки филмски *нови талас* био на врхунцу. Упознао је атмосферу која је доминирала Прагом непосредно пре Прашког пролећа. У једном од интервјуа казао је: „Наравно да смо били свесни свега што се догађало око нас у Прагу. Али смо зато из прве руке и схватили шта би последице окупације Прага могле значити за Југославију [...] Били су то врло срећни дани у мом животу” (Nježić 2022: 18). Дух друштвених промена оставио је снажан печат на амбициозне младе уметнике, а први утисци са студија режије преклапали су се са општом атмосфером. Присутна су поређења са друштвеним приликама у социјалистичкој Југославији, али интересантно је да не истичу паралеле са јунским студентским демонстрацијама 1968. године у својој земљи.⁵ С обзиром на то да су аутобиографије писане с временске дистанце, могла су се очекивати нека поређења.

5 Јунске студентске демонстрације 1968. године у Југославији имале су другачије узроке и друштвене поводе од Прашког пролећа, али су такође биле део таласа протеста који

Прашко пролеће и август 1968.

Ова генерација студената режије из Југославије осећа неку врсту сигурности због чињенице да долазе из земље у којој је социјалистички систем либералнији, али истовремено пажљиво посматрају политичке промене у Чехословачкој. Њихова предност је била у томе што су могли објективно да пореде динамична кретања у културном и јавном животу Прага и што су имали могућност поређења са стањем у Југославији:

„Још сам веровао да ћу се провући кроз живот без политике, само уз филм, вероватно телевизију и наравно девојке. Политичари су ми увек исто обучени (и у Београду) били прилично досадни, само су се хвалили и обећавали ствари које нису успевали да испуне. Но изгледа да су Дубчек и његови сарадници, као председник Слобода, били другачији. Нису лагали и народ им је са све више одушевљења клицао и веровао. Чинило ми се да заједно нису желели да мењају политички систем, сви су сложено хтели само ‘Социјализам с људским лицем’ (Socialismus s lidskou tváří)! Захтевали су само слободу да живе и раде како желе, а не како други хоће. Слично, говорили су, како су то давно, са мукама и грешкама, урадили Југословени у својој земљи! Укратко, желели су да се Чехословачка врати себи, својој култури, традицији и памћењу. Упоредо са правим пролећем, озеленим дрвећем, лепим временом и расцветалим воћкама (као у неком холивудском филму) Праг се од лепе али туробне Средње Европе, скоро преко ноћи претворио у – ‘Медитеран’!” (Karanović 2023: 277–278)

Карановић записује како су Чеси лакше добијали пасоше како би путовали на Запад, зграде су се реконструисале, приказивани су страни и домаћи до тада забрањени филмови, говорило се отворено о стаљинистичким чисткама, јавно су иступали до тада притајени дисиденти: „Овде су, раније смркнути, грађани око нас почели да говоре гласније, да се шале, смеју, чак и певају. Учмали Праг се дословно будио” (Karanović, 2023: 278). Марковић пише да се од јесени 1967. осетило како стеге попуштају, да се појавила слобода критичког мишљења, настајале су значајне представе у позориштима, а књиге објављују Милан Кундера, Бохумил Храбал, Павел Кохоут и Вацлав Хавел. Награђују се филмови који се критички односе према стварности (Marković 2020: 107–108).

У аутобиографском филмском лексикону Рајка Грлића испод објашњења појма *Beginning & The End* (*Почетак – Праг, 1968*) стоји да је Аристотел о трочланој структури драме написао да је „Почетак – ништа посебно важног прије, све после... Крај – све прије, ништа послје...”, а за-

је захватио већи број земаља. Студенти у Београду, Загребу и Сарајеву тражили су демократизацију друштва, укидање бирократских привилегија и решавање економских питања.

тим препричава догађај с краја априла 1968. године, када се народ окупио на прашком тргу како би слушао први јавни Дупчеков говор. Док му је народ клицао, на другом крају трга, на балкону, стајао је прашки клошар који је клицао неповезане фразе. Њега је подстицала омања група окупљених уметника. Грлић закључује: „То је био Праг 68. То су били Чеси. У великом повјесном тренутку, у патетичном озрачју којем ријетко тко може одолети, они су се ругали сами себи” (Grlić 2018: 36).

Треба имати у виду да су се ови југословенски студенти нашли у кругу пробуђене уметничке и академске средине, те им је дух промена био надохват руке. За кратко време дошло је до великих промена, пре свега у духу либерализације друштва и видно растућег ентузијазма и пробуђених нада:

„Нису само студенти ФАМУ разуларени, проблем је што се сада тако понашају углавном сви. Као да је настало такмичење у томе ко ће бити слободнији. Међутим, испољавање слободе почиње све више да поприма разне облике антисовјетизма – од вицева до мржње. Из Москве почињу стизати знакови забринутости, који прерастају у отворену претњу. Шефови осталих земаља Источног блока састају се све чешће уз видну нервозу.” (Marković 2020: 114)

Тих месеци настао је кратки документарни филм *Ми из Прага*,⁶ који је снимљен у соби студентског дома у којој су окупљени скоро сви југословенски студенти ФАМУ и где спонтано говоре „о студијама и Прашком пролећу и предсказују Чехословачкој светлу будућност у којој се спајају слобода и култура” (Karanović 2023: 282). Из овог документа јасно се види да су сви били свесни да се око њих дешава нешто значајно, осећају дивљење према снази промена које су Чехословаци покренули, али истовремено непрестано друштвене прилике упоређују са онима у Југославији, пре свега на пољу културе и уметности. Како је документарни филм аутентични доказ реалног тренутка, уједно је и доказ о освешћености доживљаја друштвених промена у Чехословачкој. Ентузијазам и дивљење који су пренети у аутобиографска сећања нису били накнадно перципирани, већ су били део реалног тренутка.

Интервенција војних снага Варшавског пакта у ноћи између 20. и 21. августа 1968. године описана је у свим наведеним аутобиографијама. Сваки од аутора детаљно описује тренутак када је сазнао за овај преокрет и сви га доживљавају као важну прекретницу за Чехословачку, али и као личну трауму:

„Тих дана налазио сам се у Будви. Пробудио ме је радио из суседства. Било је рано јутро а спикер се драо као да га кољу [...] Одједном, схватио сам шта тај човек говори! Укочио сам се и почео напето да послушкујем. Инвазија,

6 Грлић, Рајко: *Ми из Прага* (документарни филм, 30 минута). Доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=Wbd-hoDloYI>

совјетске трупе, прекинуте везе.... Покушао сам некако да схватим смисао речи које су допирале. После неколико тренутака успело ми је да повежем оно што је говорио: било је све готово. Спаковао сам се на брзину и отрчао на аутобуску станицу. Није било места. Ипак сам измолио једног шофера да ме прими да престојим до Београда, слагао сам нешто о смртном случају.” (Marković 2020: 120–121)

Марковић описује и атмосферу у Београду тих дана након војне интервенције у Чехословачкој. Превладава осећај неверице и неизвесности који се преноси и на лични план. Постоји извештај страх да би се слично могло догодити и у Југославији. Аутентично је описана атмосфера на београдским улицама, испред чехословачке амбасаде, на београдском аеродрому. „Стигао сам на железничку станицу истовремено са тенковима Варшавског пакта. Праг је био под опсадом ‘ослободилаца’, углавном голобрадих руских војника који нису имали појма ни где се налазе, ни од кога су то дошли да ослободе Чехе и Словаке тако жељне демократије” (Nježić 2022: 18). Карановић се пита: „Да ли је ово крај нечег лепог, или почетак нечег ужасног?...Зашто ‘велики’ морају да потчињавају ‘мале’? Шта ће бити са ФАМУ? Да ли ће моја девојка уопште моћи да се врати у Праг и када? Шта ћу с њом ако не оде?” (Karanović 2023: 284).

Карановић бележи да је Чехословачка привидно наставила да живи као пре, али: „На лица људи се полако враћала депресија, смех се више није чуо. ‘Медитеран’ се полако повлачио пред Средњом Европом, али је изгледало као да се ипак још сви надају и нечем добром” (Karanović 2023: 285). Описани су и фрагменти сцена са прашких улица на којима се групе грађана окупљају око наоружаних руских војника, слике спорадичних мирних демонстрација и акције скидања руских застава. Ипак, Карановић закључује: „Нисам могао да верујем да се оваква трагедија може догодити једној европској земљи” (Исто, 286). Марковић је изненађен што у Прагу затиче једну врсту безвлашћа: „Једноставно, ништа није функционисало, цео један народ одбијао је да сарађује с окупатором. Та свеукупна солидарност подгревала је наду да можда није све пропало” (Marković 2020: 124). Стизала је прашка јесен, а са њом и двонедељни студентски штрајк. Зафрановић и Марковић су на снимању филма у Југославији, Паскаљевић је у Прагу, а Карановић и Грлић се прикључују студентском штрајку на ФАМУ. И један и други слично описују те дане које су са чешким колегама провели у згради факултета, иако се сећају својих колебања да ли да се као странци придруже штрајку. „Чехословачка је окупирана. Руски тенкови су на улицама Прага. Прашки факултети су у штрајку. ФАМУ је задужен за снимање свега што се снимити може. Осам екипа даноноћно кружи градом. Нас стотињак већ десетак дана живимо на Академији, у неоренесансној Palác Lažanskýh на обали Влтаве” (Grlić 2018: 339).



Те дане Грлић описује као „збир неке чудесне комбинације Хашека и Кафке, неке средњоевропске ироније којом се тај дио свијета инстинктивно брани од немилог ваљка историје” (Grlić 2018: 80). „Спавали смо на поду распоређени према катедрама и покривали се својим капутима или јакнама. Сећам се да сам ја спавао у канцеларији шефа катедре режије, чувеног и строгог Отакара Вавре, чија предавања још нисмо слушали”. (Karanović 2023: 290)

Говорећи о свом филму *Варљиво лето 68*. Паскаљевић наводи:

„Филм се завршава управо 21. августа 1968. А стицај околности ме је довео у Праг баш када су ушли тенкови, почели протести и све сам то доживео. Сећам се како је руски војник у ципу, пошто су га ударили копљем заставе по глави, извукао машинку на све нас, а било нас је неколико хиљада на том тргу. Знате, кад видите цев уперену у вас, то није као на филму. Легли смо на земљу и врло брзо су нас растерали. Био сам на часу у школи, у студију, кад су нам јавили да се неко спалио на Вацлавским намјестима у знак протеста и ми смо отрчали тамо да видимо шта се догађа. Никада то нећу да заборавим. Они су већ склонили тело када смо ми стигли, али видео сам место где се спалио Јан Палах.”⁷ (Nježić 2022: 18)

Код Карановића читамо:

„Јан Палах је тако постао једина званична жртва окупације Чехословачке и њеног повратка на ‘прави пут’. Спровод је био најтужнија и највеличанственија поворка коју ћу заувек памтити. Од врха до дна највећег градског трга Вацлавске намјести, од места где се спалио Јан Палах, протезала се и полако кретала незамислива колона људи, углавном у црнини. Изгледало је као да је цела Чехословачка дошла на последњи испраћај. Кретали су се у буквалној тишини, без застава, парола или било какве музике. Међу њима смо, наравно, били и ми ‘Југославци’.” (Karanović 2023: 298)

После Прашког пролећа

У свим разматраним аутобиографијама описани су сегменти бурних догађаја који представљају аутентична искуства учесника и самим тим откривају, на први поглед, мање важне детаље које не бележи ‘велика’ историја,⁸ али с друге стране, управо овакви записи доприносе потпунијем опису атмосфере у Прагу после августа 1968. године. Шире сагледавање тока до-

7 Мање је познато да је аутор чувене фотографије спаљеног Јана Палаха, фотографије која је обишла свет, један од југословенских студената Предраг Поповић Пега.

8 Пример су наводи о репертоару филмова које су бирали Грлић и Карановић, а који су приказивани током студентског штрајка, или опис атмосфере током пројекција док испред зграде патролирају руски војници.

гађаја које укључују аутори плод су каснијих опсервација и формирани су с временске дистанце тј. у времену када су аутобиографије писане.

„У Уједињеним нацијама многи су дизали глас, нарочито Запад. Тада још нисмо схватили да је договор о немешању постигнут знатно раније и да је тај ‘глас савести’ само замазивање очију. Чеси су веровали да је свет добронамеран, правдољубив, забринут за њихову ствар. Радило се, међутим, само о великој илузији, утопији, или можда обичној превари.” (Marković 2020: 125)

„... пред мојим се очима догодио успон и пад велике друштвене утопије. Била је то утопија којој сам вјеровао, у којој сам судјеловао и чији пад је заувјек одредио моју ‘политичку судбину’. Никада више нисам повјеровао у било коју политику или било који покрет вођен политиком. Политика је за мене заувјек изгубила утопијски елемент.” (Grlić 2018: 38)

„У међувремену, у Чехословачкој се много тога променило. Пасивни отпор, у почетку потпун и снажан, разбио се и све више људи је подређивало идеју слободе дневним потребама. Окупатор је полако добијао све оне којима је било доста напетости, нерада, неизвесности, страха. Најпре без икакве подршке и презрен, нови режим је стајао све чвршће на ногама и полако прожимао већину друштвених слојева. Они који су истрајавали постајало су све суморнији, нервознији, несигурнији.” (Marković 2020: 127–128)

Емир Кустурица уписује студије у Прагу 1974. године. Није био директни сведок Прашког пролећа, али тумачи последице његове пропасти. У аутобиографији, иза описа комичних ситуација са родитељима приликом његовог одласка у Праг, наслућује се да је и даље време политичке неизвесности. У Сарајеву врше на њега притисак да буде доушник. Ни он се у прво време не сналази у Прагу: „Првих дана нисам прихватао посебности овог малог народа. Требало је Влтави времена да протече, што би мој отац рекао ихи-хи, како бих се навикао на чешко виђење живота” (Кустурица 2010: 146). Примећује да се Чеси од депресије бране иронијом, да је то њихова мала освета. Препричава духовите и ласцивне приче из прашких пивница и примећује отпор који Чеси имају према Русима: „Пиво је било лијек који су Чеси користили за спас душе. Поред тога што је замјењивао седатив, тај алкохолни напитао био је међу најбољим производима те врсте у свијету. Пиво је Чехе свакодневно омамљивало, таман толико да под благом анестезијом издрже совјетску окупацију” (Кустурица 2010: 145).

Веродостојна слика Прашког пролећа

Аутобиографије теже документарности и фактографској тачности, али истовремено представљају лични угао гледања на историјске и друштвене појаве. По Т. Куљићу „...излагање властите прошлости није голо идентитет-

ско самопредстављање и самосврставање него је и особено делатно сећање” (Kuljić 2022: 53), те самим тим представља личну, веродостојну слику неког периода, историјског тренутка или догађаја. У аутобиографским сећањима југословенских режисера који су студирали на ФАМУ у периоду Прашког пролећа преламају се слике истог искуства исказаног у различитим формама. Срђан Карановић и Емир Кустурица, свако посебним аутентичним стилем, описују своје детињство, одрастање и уметничко сазревање, тако да период студија у Прагу представља сегмент хронолошког следа личног искуства. Горан Марковић се фокусира само на период студија у Прагу, док Рајко Грлић записује хронолошки неповезане фрагменте сећања насловљене фразом или стручним изразом који се користи у свету филма, те аутобиографија има форму филмског лексикона. Сећања Горана Паскаљевића, која су укључена у ову анализу, представљају цитате из интервјуа и изјава које су обједињене у филмској биографији овог режисера.

Једна од повезница ових сећања, поред описаног истог друштвено-политичког тренутка и сличног искуства, јесте и ретроспективно усмерење аутобиографских сећања. Клара Соукупова, пишући о границама жанра аутобиографије, наводи: „Приповедачка перспектива је оријентисана на прошлост, на догађаје који су прошли, док се поједине формулације у садашњости или будућности могу појавити обично у коментару настајања текста” (Soukupová 2015: 53). Чињеница је да су сва наведена сећања записана с временском дистанцом од преко двадесет година,⁹ тако да су неки ставови и перспективе изложени из угла аутора који имају прилику да перципирају догађаје из другачије временске и искуствене перспективе. То би могло бити присутно у свим овим аутобиографским сећањима и могло би се рефлектовати кроз поједине теме или епизоде које „приповедач доводи до краја, чиме прелази у другу временску раван од оне у којој се раније налазио” (Исто). У Карановићевој аутобиографији друга временска раван, тј. накнадно сагледа ни догађаји и формиран ставови, у тексту су чак и графички издвојени коришћењем другачијег фонта, док Грлић користи асоцијативне скокове које му омогућава форма лексикона, те се на исту тему директно надовезују перцепције из ближе или даље прошлости, али и садашњости. Поређење ових аутобиографских сећања, без обзира на временску перспективу, доводи до закључка да су доминантно и заједничко полазиште свих аутора позитивно перципиране друштвено-политичке промене које је донео период Прашког пролећа у Чехословачкој, као и осуђујући став према догађају и последицама војне интервенције Варшавског пакта у августу 1968. године.

Уколико прихватимо став Тодора Куљића да аутобиограф уноси *ex post facto* смисао у факте свог живота, и да су истраживања колективног и ин-

9 Прво је објављена књига Горана Марковића *Чешка школа не постоји* (Београд: Просвета, 1990), док су остале објављене у другој деценији овог века.

дивидуалног сећања појачала епистемолошку сумњу у аутобиографију јер се рашчлањују механизми свесног и несвесног искривљавања прошлости (неуролошки, психолошки, културолошки, политички) (Kuljić 2022: 54–56), онда можемо закључити да у разматраним аутобиографијама нема основа за сумњу да су аутори „искривљавали сећања” ради неке врсте правдања пред савременицима. Нико од њих није био директни актер у догађајима Прашког пролећа, већ су били само сведоци преломног друштвено-политичког тренутка и атмосфере тога времена. Ипак, може се поставити питање да ли су у датом историјском тренутку били свесни значаја Прашког пролећа и да ли су га у потпуности разумели. И ту можемо закључити да њихова (усаглашена) позитивна перцепција према овим догађајима није резултат каснијег тумачења и накнадног сагледавања. Ова сећања припадају веродостојној перцепцији тадашње стварности, тј. преломног тренутка из прошлости социјалистичке Чехословачке, али су део ретроспективног тумачења и опсервација на основу касније стечене шире слике о значају и последицама пропасти Прашког пролећа.

За друго издање књиге Горана Марковића *Чешка школа не постоји* (2020) предговор је написао Рајко Грлић и ту подсећа на речи једног државника да онај који верује да се историја не може мењати сигурно није покушао да пише мемоаре. У шаливом тону упозорава читаоце, пре свега на основу личног искуства записивања успомена: „Написао их је човјек који је тада имао непуних тридесет година, а који је данас знан као озбиљан мајстор – мађионичар који изузетно успешно мијеша стварност и фикцију, и то не само на филму већ и у литератури. Укратко, читајући његове младачке мемоаре добро отворите очи.” (Grlić 2020: 9)

Сећања су субјективна, фрагментарна и често литерарно обликована реконструкција прошлости заснована на личном памћењу. Полазимо од тога да је истинитост аутобиографије зајамчена личношћу писца и његовим уметничким, аутентичним приповедањем (Porović 2007: 63). У свим разматраним аутобиографијама и сећањима фокус је на животном искуству уобличавања личног идентитета и сазревању уметничке личности аутора. Посебно су наглашена сећања на животне околности и лична проживљавања која су утицала на формирање појединачних филмских поетика. Свако од њих помиње своје филмске узоре и фасцинације које су освестили током студија на ФАМУ, али нико не помиње директан утицај чешког *новог шаласа* на поетику касније снимљених ауторских филмова. Ту се можемо ослонити на анализе филмских историчара и теоретичара који филмска остварења ове „прашке групе” виде пре свега у светлу наставка друштвено ангажованог и критички оријентисаног филма који је покренут југословенским *црним шаласом* крајем 60-их година (преко филмова Александра Петровића, Живојина Павловића, Душана Макавејева, Желимира Жилника и

др.) или пак, у још ширем контексту светског *новог ѿаласа* који је још од 50-их година обележио француску, италијанску, америчку, совјетску, пољску, чехословачку и мађарску кинематографију (в. Radosavljević, 2018: 203–237). Стога је незахвално тражити директне одјеке и утицаје чешког *новог ѿаласа* или конкретно доживљеног историјског догађаја Прашког пролећа у појединачним филмским остварењима разматраних аутора аутобиографија. Ипак, социјално ангажовани филмови, филмске приче о маргиналцима и губитницима, промашеним животима или критички приступ у сликању друштвене стварности представљају оквирне заједничке карактеристике њихових филмова, а то су свакако и одлике филмова чешких режисера Елмара Клоса, Јиржија Менцела, Милоша Формана или Вјере Хитилове. Примена елементарног гротескног и комичног, акценат на интимној перспективи или ироничном приступу филмској нарацији, карактеристичне за филмове чешког *новог ѿаласа*, одлике су пре свега филмова Горана Марковића („Национална класа”, 1979; „Мајстори, мајстори”, 1980; „Тито и ја”, 1992), Срђана Карановића (ТВ серија „Грлом у јагоде”, 1976; „Нешто између”, 1983) и Горана Паскаљевића („Чувар плаже у зимском периоду”, 1976; „Посебан третман”, 1980), док се код Емира Кустурице појављују поетично-фантастични елементи у контрасту са суровом реалношћу („Сјећаш ли се Доли Бел?”, 1981; „Отац на службеном путу”, 1985; „Подземље”, 1988).

Конкретну рефлексију Прашког пролећа можемо препознати у филму „Варљиво лето '68” Горана Паскаљевића из 1984. године, који је снимљен по сценарију Гордана Милића. Радња филма смештена је у лето 1968. године у малом српском граду. Главни протагониста, матурант Петар (глуми га Славо Штимац), пролази кроз бурно сазревање и прва љубавна искуства док је истовремено у непрекидном сукобу са ауторитативним оцем (глуми га Данило Бата Стојковић), карикатурно представљеним као „непоколебљиви социјалистички грађанин”. Петрову љубавну романсу са Руженком Храбаловом,¹⁰ Чехињом, која у том граду летује у оквиру тада уобичајених омладинских размена између социјалистичких земаља, изненада се прекида догађај Прашког пролећа. Искрена и узвраћена љубав прекинута је друштвеним и политичким околностима. Говорећи о свом филму, Паскаљевић потврђује да је инспирацију нашао у личном љубавном искуству које је такође прекинута Прашким пролећем (Nježić 2022: 21), док на питање да ли је чешки хумор, карактеристичан за чешки *нови ѿалас*, утицао на њега, одговара: „Био сам а и сада сам под утицајем чешког *новог ѿаласа* и његове комичне традиције. Југословенски *црни ѿалас* није имао у себи хумора. Међутим, у мојој домини, у Београду одакле потичем, хумора има у свакодневном животу и отуда га има и у мојим филмовима” (Исто, 26).

10 Руженкино презиме Храбалова је готово сигурно омаж чешком писцу Бохумлу Храбалу.

Лична искуства С. Карановића, Г. Марковића, Р. Грлића, Г. Паскаљевића и Е. Кустурице укрштају се у сећањима на студије у Прагу за време и после Прашког пролећа. У оквиру тих сећања, у првом плану су импресије и искуства које су донеле саме студије режије на ФАМУ (сећања на професоре, прве филмове, колеге, студентски живот), док је друштвено-политички тренутак присутан као сценографија, простор у коме се радња одвија. Међутим, идеје и атмосфера Прашког пролећа снажно су утицале на све ауторе, тако да они имају потребу да у својим сећањима дубље сагледају и тумаче (па и са временске дистанце) ово искуство које их је, без сваке сумње, трајно обележило. Веродостојност њихових сећања је неспорна, иако није у пуној мери историографски прецизна. Аутобиограф нема строгу обавезу према хронологији и фактографији, фокус ставља на опис детаља и атмосфере, на емоционалну ноту у опису догађаја. Узима се у обзир и фактор који дефинише француски теоретичар Филип Лежен назван „аутобиографски споразум” („*pacte autobiographique*”), под којим се подразумева „уговор” који аутор склапа са читаоцем и који одређује начин читања текста (Nigl 2015: 95). Дакле, читалац верује личној перспективи јер се ту скрива драгоцен документарна вредност за склапање реалне слике о значају и атмосфери периода Прашког пролећа у Чехословачкој. Те „позадинске” приче, које су лично проживљене и описују субјективне импресије, не може садржати нити једна историјска студија. Томе можемо додати и чињеницу да су сви аутори сагледали бурне догађаје из угла Другог и Другачијег, из угла младих уметника који су дошли из друге земље носећи у себи другачији менталитет и другачије погледе на свет који их окружује. Отуда настаје њихова стална потреба за поређењем, преиспитивањем и тумачењем догађаја из угла сведока једног друштвено-историјског тренутка. Управо у том смислу ова аутобиографска сећања имају и значајну документарну вредност.

Цитирана литература

- Nigl, Ginter. „Autobiografija – oblik i istorija književnog žanra”. *Polja* 12, 2015: 90–98.
- Kuljić, Todor. „Delatni potencijal autobiografije”. *Kritika: časopis za filozofiju i teoriju društva* III/1, 2022: 53–63.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.
- Soukupová, Klára. „Autobiografie: žánr a jeho hranice”. *Česká literatura* 1, 2015: 49–72.
- Извори
- Кустурица, Емир. *Смрт је неprovјерена гласина*. Београд: Новости, 2010. [Kusturica, Emir. *Smrt je neprovjerena glasina*. Beograd: Novosti, 2010]
- Грлић, Рајко. *Неиспричане приче*. Београд: Laguna, 2018.
- Грлић, Рајко. „Предговор”. [U:] G. Marković. *Češka škola ne postoji*. Beograd: Laguna, 2020: 9–12.
- Karanović, Srđan. *Sam o sebi*. Beograd: Geopoetika, 2023.
- Marković, Goran. *Češka škola ne postoji*. Beograd: Laguna, 2020.



Radosavljević, Veljko. Sjaj crnog. Prilog za bolje razumevanje jednog razdoblja srpske kinematografije. Beograd: Filmski centar Srbije, 2019.

Aleksandra Korda-Petrović

THE PRAGUE SPRING IN THE AUTOBIOGRAPHIES OF YUGOSLAV DIRECTORS OF THE PRAGUE SCHOOL

Summary

This paper examines autobiographical recollections of Srdjan Karanović, Goran Marković, Rajko Grlić, Goran Paskaljević, and Emir Kusturica, Yugoslav film directors who studied in Prague before, during, and after the Prague Spring of 1968. Their narratives intersect in reconstructing this pivotal period in Czechoslovak history, with a primary focus on their experiences of studying film directing at FAMU. In these accounts, the socio-political context functions largely as a backdrop against which their personal and artistic development unfolds. At the same time, the ideas and atmosphere of the Prague Spring exert a significant influence on their perspectives, prompting deeper reflection and interpretation of this formative experience, even from a temporal distance. The authors' shared positive perception of these events does not stem solely from retrospective reinterpretation, but reflects an authentic, contemporaneous experience of a historical turning point in socialist Czechoslovakia. Nevertheless, these recollections also incorporate later insights, shaped by a broader understanding of the historical significance and consequences of the collapse of the Prague Spring.

Keywords: Prague Spring, Prague Film School, Yugoslav directors, autobiographies, memories, personal perspective.