

<https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.3>**Ivan Kovačević***Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ikovacev@f.bg.ac.rs

<https://orcid.org/0009-0000-8270-026X>

Kontekst i značenja filma *Beštije* Živka Nikolića

Apstrakt: Debitatnski film Živka Nikolića *Beštije* prikazan je na Festivalu jugoslovenskog igranog filma u Puli 1977. godine. Radnja filma se odvija na malom mediteranskom ostrvu za vreme juna i kišnih noći. Odnosi između aktera su puni verbalnog i fizičkog nasilja, što kulminira dolaskom nepoznate lepotice na ostrvo. Muškarci sa ostrva se otimaju za društvo lepotice, kao i mogućnost da je poseduju. Katarzični trenutak filma je kada stari kapetan u nemogućnosti da je ima puca na devojkicu. Posle pucnja nastaje idilična scena u kojoj su likovi iz bestijalne noći prikazani na suncem obasjanoj obali u harmoniji porodičnog života.

Ključne reči: Film *Beštije*, Živko Nikolić, mediteransko ostrvo, noć, kiša i vetar, nasilje

Uvod

Filmovi Živka Nikolića su bili predmet velikog broja novinskih i drugih filmskih kritika i eseja, ali i celovitih filmoloških studija. Čak četiri monografije o filmskom delu Živka Nikolića objavljene su posle njegove smrti 2001. godine (Jelušić i Jelušić 2007; Koprivica 2017; Koprivica 2018a; Savić 2023). Obim i kontinuitet istraživanja filmskog dela su samo formalno disproporcionalni u odnosu na broj snimljenih filmova. Naime, Nikolić je snimio 7 dugometražnih igranih filmova u rasponu od 1977. do 1988. godine, 10 kratkometražnih (1972–1981) i 2 televizijske serije (1988. i 1996). Obim i tematska obuhvatnost pomenutih monografija u velikoj meri prikazuje filmski opus Živka Nikolića, pri čemu uvek ostaje mogućnost novih analitičkih pokušaja. Ovaj rad pripada upravo takvim pokušajima s namerom da kroz kontekstualizaciju i semiološki pristup doprinese poznavanju i razumevanju Nikolićevog debitantskog dugometražnog filma *Beštije* (1977).

Kontekstualizacija bilo kog fenomena započinje uočavanjem prvog unutrašnjeg koncentričnog sociokulturnog polja. Prema tome, najbliži kontekst

samog filma je sačinjen od filmskog sveta koji mu prethodi. Naravno, sveukupnost filmskog sveta niti može niti treba da bude prikazana, već samo oni delovi koji referiraju s dotičnim filmom. Širi kontekst, odnosno društveno polje, jeste ono što utiče na filmski svet i to na način relevantan u datom društvu. U jugoslovenskom društvu u kome je najvećim delom živio i stvarao Živko Nikolić dominantan je bio politički, odnosno ideološki kontekst, koji je određivao, usmeravao ili preusmeravao filmsku umetnost. Upravo zbog smera uticaja, konteksti u kojima će biti posmatran film *Beštije* biće izloženi polazeći od političkog konteksta.

Nikolić je scenario za *Beštije* završio više godina pre snimanja filma (Jelušić i Jelušić 2006, 71 i 76) i to otvara niz pitanja. Prvo, koje je sam Nikolić postavio, odnosi se na to kakav bi film bio da ga je uradio 5 godina ranije. Naravno, na to pitanje nije moguće odgovoriti, ali iz njega proizilaze druga pitanja. Jedno je hipotetičko i glasi: kakva bi sudbina *Beštija* bila da su se pojavile 1972. godine, i drugo: šta je to uslovalo stvarnu sudbinu filma završenog i prikazanog pet godina kasnije. Odgovore na ova pitanja moguće je dati kroz kontekstualizaciju, tj. posmatranje filma u spletu političkih, ideoloških previranja, kao i njihovog odraza na tadašnju filmsku produkciju.

Semiološki pristup¹ filmskom opusu Živka Nikolića dao je značajne rezultate u dosadašnjim proučavanjima njegovih, značenjima bogatih, filmova (Koprivica 2017; Koprivica 2018a; Savić 2023). U tim proučavanjima celokupnog opusa osvetljavana su značenja i *Beštija*. U ovom radu će semiološkim mišljenjem biti učinjen pokušaj da se da odgovor na dva pitanja: prvo, gde žive beštije, odnosno koji je njihov „ontološki” status, i drugo, gde se među beštijama nalazi i snalazi Živko Nikolić.

Beštije (1977)

Iznošenje etnografije dijegetičkog univerzuma predstavlja višestruku teškoću, ali je neizostavno. Nije moguće raspravljati o bilo kom predmetu a da se, u nekoj meri, ne opiše o čemu se radi. Kada je o filmu reč, nije moguće pretposta-

¹ Tokom pola veka bavljenja semiologijom/semiotikom/semantikom/strukturalnom analizom kulture autor je nastojao da koristi sve metodске postupke koji doprinose značenjskoj interpretaciji nekog fenomena. Smatrao je (i smatra) da je jedna interpretacija važnija od stotine rasprava o odnosu semiotike i semiologije ili semantike i strukturalne analize i svesno upotrebljavao razne nazive (Kovačević 1974; Kovačević 1978; Kovačević 1979b; Kovačević 1985). Sva teorijski i metodološki zasnovana proučavanja značenja shvaćena su kao De Sertov „supermerket” iz koga su uzimani interpretativni alati pogodni objektu analize.

viti da su svi potencijalni čitaoci gledali film, niti čitali obimne monografije o filmovima Živka Nikolića, i zbog toga je potrebno pristupiti opisu dijegetičkog univerzuma. Obim te etnografije je neutvrđljiv i svako ko pristupa analizi nekog filma taj problem rešava intuitivno i bez obrazloženja. Drugi problem se javlja zbog toga što najčešće već postoji neka etnografija filma, makar nazvana sadržaj, zaplet, tema, sinopsis itd. Kada je reč o filmu *Beštije*, pomenute monografije o filmskom opusu Živka Nikolića sadrže dosta detaljne opise radnji, ambijenta, likova i svega onog što čini etnografiju dijegeze. Stoga je autor odlučio da se, uz određena skraćivanja, posluži opisom sadržaja filma iz jedne od monografija o Živku Nikoliću (Savić 2023, 217–222).²

Priča filma *Beštije* smeštena je u mali primorski grad, u kom se život odvija podjednako u zatvorenim prostorima (kuće, štale, podrumi, krčme) kao i na otvorenom, po ulicama i trgovima. Ceo film dešava se noću, dok jugo ne prestaje da duva, a kiša da pljušti: *onda kada je važio običaj da se za zlo učinjeno za vreme juga, to čovjeku uzme kao olakšavajuća okolnost* (citat iz filma).

Muškobanja (Eva Ras) i Pop (Dragomir Bojanić Gidra) zure kroz prozor i posmatraju kišu, svako u svojoj kući. Nedaleko od njih, tri starice posmatraju kroz prozor Kapetana (Viktor Starčić) koji je u lošem zdravstvenom stanju. Zatim trče ka kući Buta (Velimir Bata Živojinović), u kojoj se on sprema da izađe u provod, ostavljajući uplakanu ženu. (...). Bute se sastaje sa Muškobanjom i Popom, da bi krišom posmatrali privlačnu stariju ženu, majku, koja se presvlači. (...)

Družina se sreće sa Anđelkom (Radoš Bajić), koji se ruga Profesoru (Mija Aleksić). (...) Čuje se brod u daljini, (...). Četvoročlana družina nosi Kapetana na nosilima. Na samrti, Kapetan bi želeo da prođe još jednom kroz grad i pogleda more. U jednom trenutku, gomila ljudi iz grada okuplja se na doku i maše brodu na pučini. (...)

Zatim ponovo pratimo četvoročlanu družinu. Anđelko se izdvaja: uzima gitaru i počinje da peva i igra. *U mom šeširu svega ima, u mom šeširu sve se nađe, bjeli galeb i mirno more* (...).

Zatim se pojavljuje Ćento (Suljo Spajić), odrpani, zgureni čovek koji vuče za sobom kolica. (...) Bute kamenicama gađa Ćenta koji pobjegne. Pop zatim moli Muškobanju da pozove Martu, Popovu bivšu ženu, međutim Muškobanja objašnjava da to nije moguće, jer oni dugo nisu zajedno. U Kapetanovoj kući, Profesor objavljuje da se ostrvo kreće. (...). Zatim se sa pučine pojavljuje barka sa malim kipom u obliku aždaje na pramcu. U barci je Lepotica (Ljiljana Mijatović). Dok prilazi ostrvu u barci, Lepoticu posmatraju tri starice (...).

Lepotica tumara gradom (...) trči uplašeno, jer je jure starice u crnini. (...) Kapetan poziva Lepoticu da uđe u njegovu kuću. Nudi joj haljine, zlato, maslinjake, a posebno sliku na kojoj je portretisan kao mlad. Zove je da priđe bliže i pokušava da je obgrli, međutim Lepotica izmiče. (...)

² Uz Savićev opis koji će se koristiti u analizi, puna informacija o sadržaju filma može se naći i u monografiji Zorana Koprivice (Koprivica 2018a, 158–167), kao i u knjizi Mata Jelušića i Božane Jelušić (Jelušić i Jelušić 2006, 71–73).

U krčmi je terevenka. (...) Ljudi pevaju pesmu koju je ranije pevao Anđelko – *u mom šeširu svega ima*. (...) Ćento se i dalje trudi da zavede Krčmaricu: „Možda ne igram najbolje, ali jednom kad zapevam videćete ko sam ja”. Krčmarica ga odbija. Istovremeno, Anđelko ugleda Lepoticu na prozoru. Izleće iz krčme, traži je, ali je nema. Zatim se vraća. (...) Nakon što Krčmaru koji spava nasadi fenjer u ruku, Krčmarica silazi sa Anđelkom u podrum, gde imaju seks. (...)

Na ulici, žene i starice, koje jure Lepoticu, sreću Profesora i žale se zbog njenog dolaska. Profesor ih prekori, jer ništa ne čitaju i zanemaruju muževe. Sada Bute sreće Lepoticu i kreće da je juri po gradu. Anđelko ga odvraća od toga. (...)

Ostrvljani pronalaze Lepoticiin čamac. Profesor pokazuje dokument po kojem su navodno mornari na njihovo ostrvo uvek izbacivali ljubavnice. To znači da su svi ostrvljani u stvari „kopilad”, kako to kaže Anđelko. (...)

Pop je u crkvi a pojavljuje se Lepotica (...). Pop je odvodi kući, kaže da će joj dati haljinu kako bi presvukla mokru. (...) Pop se svlači, prikriva odećom sliku bivše žene Marte na zidu, ali Lepotice nema. Pobegla je kroz prozor. (...)

Neko lomi kamenom prozor u Kapetanovoj kući. Anđelko istrčava. Ispred su žene i starice, koje zahtevaju da im se Lepotica preda. Međutim, Anđelko odbija (...). Užetom bičuje starice i tera ih. Kapetan isteruje Ćenta iz kuće, koji bi sada da Lepoticu uzida. Družina, zavidna jer Anđelko provodi vreme sa Lepoticom, iskaljava svoj bes na Ćentu (...).

Ćento ima pevački nastup na trgu. Svi su oduševljeni: niko nije ni sanjao da Ćento tako lepo peva. To je trenutak kada se on i Krčmarici konačno sviđa. Anđelko konačno dovodi Lepoticu Kapetanu. Započinje veselje. Uvodi se lik lude trudnice (Vesna Pećanac). Za to vreme, But, Pop i Muškobanja traže Anđelka. But naročito želi da ga pronađe i pretuče. Međutim, Anđelko i Lepotica sede na terasi i slušaju Ćentovu pesmu. Profesor kaže: „Njegov glas mi vraća veru u ljude. Samo zbog ovakvih je šteta što naše ostrvo plovi bez cilja i što ćemo u jednom trenutku svi otići dodavola”.

Krčmarica dovodi Ćenta u krčmu i nasrne seksualno na njega. Ćento umire tokom seksa. (...) Anđelkova pesma prati čun sa mrtvačkim kovčegom koji plovi prema pučini. (...) Kapetan i Lepotica su konačno sami. Lepotica se skine naga i osmehuje mu se. Kapetan, zadovoljan, izgovara: „Ti si ono što me većinu života prati”. Za to vreme, ludu trudnicu su starice dovele u crkvu. (...) Starice nožem raspore Trudničin stomak, ali iz njega izleće perje. (...)

Lepotica je ponovo sa Anđelkom. (...) Ubrzo, skoro svi žitelji ostrva su u kafani. Ispred su starice. But je kivan na Anđelka. Žene iščekuju da se prolije krv. Ali, nastaje slavlje. Lepotica počinje da igra. Svi je opčinjeno gledaju. Bute, pak, nasrne na Anđelka i pretuče ga. Anđelko je sada krvavog lica. (...) Konačno, (...) Kapetan uzima pištolj i puca u Lepoticu.

Nakon toga reza, u filmu je samo dan. Čuje se prijatna, horska pesma. Na obali mora zatičemo naše junake: Pop je sa svojom suprugom, Martom; Muškobanja, kojoj se „vratila” ženstvenost, uživa u društvu svoje porodice, kao i Bute i Krčmarica. Kapetan je „živ i zdrav”, a Anđelko je (...) na divnoj barci, namešta jedra.³

³ Ceo opis sadržaja filma je preuzet iz monografija Strahinje Savića (Savić 2023, 217–222).

*Beštije u političkom i filmskom svetu**Politički kontekst – jun 1968. i posledice*

Tokom 1968. godine odigrali su se brojni događaji koji su menjali svet. Spisak je dugačak, ali se mogu pomenuti neki: studentske demonstracije u Parizu i širom Amerike, eskalacija rata u Vijetnamu, atentati na Martina Lutera Kinga i Roberta Kenedija, sovjetska agresija na Čehoslovačku... U toj godini vladavina Tita i partije u Jugoslaviji je doživela više ideoloških udaraca. Svi dotadašnji potresi u Jugoslaviji su se odvijali unutar komunističke partije (smena i progon Milovana Đilasa, smena Aleksandra Rankovića) ili su proizilazili iz partijskih zaokreta na polju građanskih sloboda (legalizacije izlaska iz zemlje) i ekonomije (privredna reforma). Nasuprot tome, 1968. godina je Titovom režimu donela više različitih ideoloških osporavanja, koji su se manifestovali i kao dotadašnji konflikti unutar partije, ali i kao javno izražavanje nezadovoljstva politikom vlasti, pa čak i kroz terorističke akcije. U maju mesecu je, unutar partije, pokrenuto pitanje položaja Srba na Kosovu, što su učinili književnik Dobrica Ćosić i profesor Jovan Marjanović. istoričar (Ristanović 2012). Samo nekoliko dana kasnije izbile su studentske demonstracije u Beogradu, a potom i u drugim studentskim centrima u zemlji. U julu mesecu je Milenko Hrkać, član *Hrvatskog oslobodilačkog pokreta*, podmetnuo bombu u bioskopu „20 oktobar”⁴. Krajem novembra u Prištini su izbile studentske i ne samo studentske demonstracije pod parolom „Kosovo republika” (Marković 1999).⁵

Svi ovi događaji, bez obzira na razliku u formi političkog delovanja, u totalitarnom režimu se slivaju u osporavanje važećih političkih i ideoloških rešenja. U njima je na različite načine i sa međusobno suprotstavljenih pozicija kritikovano državno uređenje i to od teritorijalnog sastava do teritorijalne organizacije i nacionalnih odnosa unutar teritorijalne jedinice. Protiv svih takvih akata režim Josipa Broza je imao na raspolaganju širok izbor zakonskih sredstava koja su primenjivana prema učinjenom delu, kao i oprobani metod političke diskvalifikacije kada se radilo o drugačijim mišljenjima unutar partije. Postojeća ideologija bratstva-jedinstva je intenzivirana sa namerom da se jakim i visokim tonovima pokriju glasovi unutar partijskih organa, snažna vika na ulicama Prištine ili eksplozije bombi.

Drugačiji i vrlo značajan uticaj na ideološka kretanja nije bio uperen na nacionalna i konstitutivna pitanja. Studentske demonstracije juna 1968. imale

⁴ O terorističkim aktima u Jugoslaviji opširno je pisao Srđan Cvetković (Cvetković 2014, 171–191).

⁵ Bez obzira na to što se avgustovska vojna agresija Sovjetskog saveza na Čehoslovačku odigrala van Jugoslavije, taj događaj je posredno uticao na političku situaciju u zemlji.

su dominantan ideološki sadržaj zadirući u socijalne probleme društva. Parole tih demonstracija su pogađale suštinu kontradikcije ideologije besklasnog društva i realnosti društva podeljenog na klase.⁶ Ključne parole studentskih demonstracija u junu 1968. godine bile su: „Dole crvena buržoazija” i „Dole kneževi socijalizma”, koje su pogađale u centar hipokriziju komunističke vladavine.⁷

Studentske demonstracije juna 1968. godine okončane su političkim trikom Josipa Broza. Posledice junskih događaja bile su restriktivne i koruptivne. Broz je sasvim makijavelistički (Bešlin 2009, 51) dao za pravo „studentima”, da bi istovremeno oštro napao grupu profesora označavajući ih kao „podstrekače” junskih događaja. Progon osmoro profesora sa Filozofskog fakulteta u Beogradu trajao je više od šest godina i završio se njihovim udaljavanjem sa fakulteta 1975. To je bila kruna restriktivnih posledica junskih događaja,⁸ a trajni rezultat je bila deliberalizacija života, posebno onih segmenata društva koji su stekli kakvu-takvu slobodu izražavanja, kao što su kultura, umetnost, filozofija i nauka. Koruptivni odgovori na junske demonstracije odnosili su se na studentski standard kroz uvođenje studenstkih kredita i sl., kao i uvođenje „pripravničkog

⁶ O klasnoj strukturi jugoslovenskog socijalizma napisane su brojne studije koje su na različite načine opisivale i nazivale klase u Jugoslaviji. Uz relativno slaganje o postojanju radničke i srednje klase, kao vladajuća klasa je određivana „kontraklasa” (Šuvar 1970), „birokratija” (Cvjetičanin 1974), „etatiistička klasa” (Stojanović 1969, 57), „politokratija, birokratija, tehnokratija kao ukupna vladajuća klasa” (Popov, 1972, 449–450) itd., najčešće opisana kao spoj partijskih, državnih, vojnih i privrednih funkcionera.

⁷ I pored raskoši nalik kraljevskim vladarima, koja se sastojala iz uživanja dvoraca (Beli dvor i dvor na Brdu kod Kranja), ostrva i čitavog arhipelaga (Vanga i Brioni), lovišta i vila u njima (Karadorđevo i Belje), luksuznih vila „Galeb” u Igalu i „Biljana” na Ohridu, zatim broda „Galeb” i jahti „Podgorka” i „Jadranka”, ličnog voza („Plavi voz”) i posebnog aviona (DC-6B), kao i outfita koji se sastojao iz tomposa, tamnih naočara, zlatnog prstena sa velikim dijamantom, bele uniforme i odlikovanja poput tadašnjih latinoameričkih vojnih diktatora, snažan Titov kult nije dozvolio da se tokom junskih demonstracija parole „Dole crvena buržoazija” i „Dole kneževi socijalizma” krunišu parolom o „crvenom kralju”. Ipak, opreznost zbog moguće pojave takve sintagme iskazala se nekoliko godina kasnije neprimerenom represivnom reakcijom na fudbalski roman „Crveni kralj” Ivana Ivanovića. Taj roman, izdat 1972. godine, bio je zabranjen sudskom odlukom, a pisac presudom Okružnog suda u Prokuplju 1973. godine osuđen na dve godine zatvora. U presudi stoji da je pisac izložio poruzi SFRJ nazivajući je na više mesta „Juga” i „Jugovina”. Presudu je oborio Vrhovni sud Srbije 1975. godine (Todorović i Trkulja 2006, 315–322 i 369–372).

⁸ Šestogodišnji progon je imao uspone i padove u intenzitetu, pri čemu su padovi najčešće dolazili kada se centar političkih zbivanja premeštao na nešto drugo („hrvatsko proljeće”, „srpske liberalne”, „italijansku notu” itd.).

zaposlenja”, koje je trebalo da smanji nezaposlenost po završetku studija i eliminiše taj element studentskog protesta.⁹

Filmski kontekst – crni talas, praška škola i Beštije

Proces redogmatizacije politike, naročito vidljiv u napadima na grupu profesora sa Filozofskog fakulteta u Beogradu, ali i na sve filozofe i sociologe bliske časopisima *Praxis* i *Filozofija*, nazvane „anarholiberali”¹⁰, pogodio je i jugoslovenski film tog doba. Povremene interne zabrane, bunkerisanje filmova ili dogmatske kritike javljale su se uz veliki broj filmova kasnije nazvanih „crni talas”.¹¹ Kritike ideološkog sadržaja pratile su brojne filmove takoreći od početka proizvodnje filmova posle Drugog svetskog rata, kao, na primer, filmove *Jezero* (Radivoje Lola Đukić 1950) i *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović 1952) koji nikada nije bio prikazan (Tirnanić 2011, 10–29). Tokom 1950-ih i 1960-ih godina napadi na filmove su imali „privid slobodne ideološke diskusije” da bi se „prema kraju šezdesetih godina počeli usaglašavati u prave političke kampanje” s ciljem ideološkog doterivanja kinematografije (Turković 2011, 36). Uobličavanje napada na crni talas pripisuje se tekstu Vladimira Jovičića, koji je u nedeljnom broju lista *Borba* od 3. avgusta 1969. godine uokvirio Titovo izlaganje na Devetom kongresu SKJ te godine (Radosavljević 2019, 226–234). Međutim, polet filmova koji su tokom narednih nekoliko godina svrstani u crni talas se nastavlja i traje sve do definitivnog partijskog obračuna koji je rezultirao hapšenjem i suđenjem Lazaru Stojanoviću (*Plastični Isus* 1971), progonom sa fakulteta Aleksandra Petrovića, te odlaskom u inostranstvo Dušana Makavejeva i Želimira Žilnika, kao i oduzimanjem profesure Živojinu Pavloviću (Radosavljević 2019, 404). Posle 1972. godine ukupna filmska produkciji je opala, a u toj smanjenoj proizvodnji su dominirali partizanski filmovi (Radosavljević 2019, 406; Zvijer 2011).

⁹ Voluntarizam tog koruptivnog pokušaja je imao za posledicu zapošljavanje u preduzećima kojima ne treba nova radna snaga, što je direktno uticalo na pad produktivnosti i štetilo privredi. Zajedno sa kasnijim uvođenjem instituta „sekretar organa samoupravljanja” i „referent za opštenarodnu odbranu i društvenu samozaštitu” u sve osnovne organizacije udruženog rada, kojima su preduzeća opterećena sa bar još 100.000 neproaktivnih radnih mesta, gomilanje pripravnika je gušilo ekonomiju.

¹⁰ U izveštajima Službe državne bezbednosti iz Arhiva Jugoslavije su, bar u Srbiji, „najtemeljnije obrađeni” upravo anarholiberali (Cvetković 2019, 244–247).

¹¹ Iz obilja analiza tog perioda jugoslovenskog filma navešću samo dve domaćih autora koje obezbeđuju puni uvid u tzv. crni talas (Tirnanić 2011; Radosavljević 2019). Zanimljivo je da su se u procvatu antropologije filma u Srbiji tokom proteklih 15-ak godina, koji se sastoji iz velikog broja radova, kao i velikog broja antropologa koji proučavaju film, javili i radovi antropologa o „crnom talasu” (Lazarević Radak 2016; Simić i Ničić 2022).

Mehanizmi i postupci ideloške kontrole umetnosti i kulture uopšte mogu se uočiti poređenjem „uspešne” eliminacije crnog talasa u filmu i neuspeha pokušaja formiranja „crnog talasa” u slikarstvu. Dugotrajno nastojanje komunističke vlasti da „sredi stanje u kinematografiji” okončano je pomenutim hapšenjem i progonom filmskih reditelja, što je detaljno opisano u monografijama Bogdana Tiranića (Tiranić 2011) i Veljka Radosavljevića (Radosavljević 2019). Pokušaj otvaranja sličnog fronta u slikarstvu je neslavno propao u samom začetku (Merenik 2010, 129–131). Naime, aktiv komunista Udruženja likovnih umetnika Srbije, predvođen Milošem Bajićem, okarakterisao je slikarstvo Leonida Šejke i grupe „Medijala” kao „razvijanje ideologije suprotne Savezu Komunističke Jugoslavije” nazivajući ih, po uzoru na diskvalifikaciju filmova, „crnim talasom”. Deo ovog referata objavljen u listu „Politika” sa potpisom Miloša Bajića doživeo je oštru reakciju uglednih ljudi samog režima. Napis slikara Peđe Milosavljevića u listu „Politika” i književnika Oskara Davića u „NIN”-u stavio je ekspresno tačku na ovaj kasni resantiman ždanovizma (Merenik 2010, 129–130). „Borba” protiv oba crna talasa pokazuje sličnu strukturu, koja se sastoji iz početne akcije denuncijanata, kampanje ili hajke, aktiviranja ideološkog faktora i angažovanja državnih ili partijskih organa čija delatnost dovodi do zabrana. U slučaju filma denuncijanti se javljaju u štampi bilo kao filmski kritičari bilo kao „čitaoci”, kampanje ili hajke se vode i dalje na stranicama štampe, da bi u sledećoj fazi akciju preuzeli partijski forumi i razna „savetovanja”, što bi se završilo delanjem državnih ili partijskih organa koji imaju moć da se film zabrani, tj. „bunkerise”. Tokom 1960-ih i u prvim godinama sledeće decenije u slučaju jednog broja filmova denuncijacija nije bila uspešna i reakcija ozbiljne filmske kritike je nadjačala ideološke diskvalifikacije,¹² baš kao što se desilo sa pokušajem konstruisanja „crnog talasa” u slikarstvu. Međutim, istrajavanje u „sređivanju stanja u kinematografiji” se obnavljalo s novim filmovima sve dok se nije završilo „potpunom pobedom” nad „crnim talasom” (Radosavljević 2019, 395–407). Ideološki dušebrižnici na nivou denuncijanata i hajkača su ostali bez posla i njihovo novo javljanje nije bilo poželjno, jer bi svedočilo da „neprijatelj” nije pobeđen iako je pobeda proglašena.

Međutim, već nekoliko godina kasnije s javljanjem novih režisera i njihovih prvih filmova pokazalo se da je „akcija raščišćavanja odnosa u filmu” okončana i ne postoji volja za obnovom ideološke presije na filmske stvaraoce. Već 1976. godine javlja se novi talas, kasnije nazvan „praška škola”, i Goran Paskaljević dobija na pulskom festivalu Zlatnu arenu za režiju za film *Čuvar plaže u zimskom periodu*. I ovaj Paskaljevićev film, kao i *Specijalno vaspitanje* Gorana Markovića iz 1977. godine vrlo verovatno bi bili proglašeni za „crni talas” da su se pojavili nekoliko godina ranije (Radosavljević 2019, 406).

¹² Tiranić navodi više primera filmova koji su i pored ideloških osuda u štampi i forumima imali sasvim normalan festivalski i bioskopski život (Tiranić 2011).

U tom čudnom trenutku odnosa partijske ideologije i filma završen je i na filmskom festivalu u Puli prikazan film *Beštije* Živka Nikolića. Te 1977. godine, kada su *Beštije* završene i prikazane na Pulskom festivalu, ni političarima ni filmskim kritičarima nije bilo u interesu da neki film okarakterišu kao crnotalasni. Borba sa crnim talasom je bila „uspešno završena”,¹³ a „godina Titovih i naših jubileja”¹⁴ je slavljena tako što su već odavno poraženi ne samo filmski crni talas, već i „naprijatelji svih boja”. Političari nisu želeli da čuju kako je nešto „crno”, jer bi morali Titu da objašnjavaju kako to da u ovoj svečanoj godini nisu obavili svoj posao i stali na put svemu što nije u skladu s jugoslovenskim socijalizmom zasnovanim na temeljnim mitovima o samoupravljanju, nesvrstavanju i opštenarodnoj odbrani (Kovačević 2022). Filmski kritičari, takođe, nisu želeli da se u filmovima bilo šta zacrni i tako su skidali sa sebe obavezu izricanja ideoloških i političkih diskvalifikacija koje su upotrebljavali da pokažu svoju vernost, ispravnost i budnost. Jednostavno, nikome nije bilo u interesu, pogotovo u toj „godini Titovih i naših jubileja”, da se neki film kvalifikuje kao „povampirenje crnog talasa” ili nekom sličnom floskulom.¹⁵ Stoga su brzo skovani nazivi „beli talas” ili „praška grupa” za nekoliko reditelja koji su obeležili Pulski festival, odnosno jugoslovensku produkciju 1976. i 1977. godine.¹⁶ Titov režim nije imao „mnogo šta protiv praške grupe i njenih zabavnih filmova sa nešto socijalne angažovanosti, već su mu upravo takvi filmovi i takva praška grupa bili potrebni” (Velisavljević 2013, 17).

U takvom festivalskom ambijentu 1977. godine, koji predstavlja miks partizanskih filmova i filmova „praške grupe” kojoj se, mada neopravdano, pridodavao i *Ljubavni život Budimira Trajkovića* (Dejan Karaklajić 1977), film *Beštije* Živka Nikolića u velikoj meri je odudarao od pomenutih. Televizijski izveštaji i

¹³ „U drugoj polovini sedamdesetih se, međutim, ispostavilo da je 'akcija rasčišćavanja odnosa u našem filmu' bila za jednokratnu upotrebu i da su se oni koji su imali zadatak da je sprovedu u delo, izgleda, zadovoljili dotad učinjenim, odnosno time što su je medijski obznaniili” (Radosavljević 2019, 406).

¹⁴ Radi se o slavljenju 85 godina života Josipa Broza i 40 godina od njegovog dolaska na čelo komunističke partije.

¹⁵ Pomiriteljski ton godine jubileja je u Puli pokazala i Zlatna arena za režiju koju je dobio Živojin Pavlović, jedan od vodećih reditelja „crnog talasa”, ali za ekranizaciju partizanskog romana Mihaila Lalića *Hajka*.

¹⁶ Te godine u Puli su prikazani i debitantski filmovi dvojice reditelja koji predstavljaju srpski deo „praške grupe”: *Specijalno vaspitanje* (Goran Marković) i *Miris poljskog cveća* (Srđan Karanović). O nivou socijalne angažovanosti i društvene kritike u filmovima „praške škole” različita mišljenja, iznose Radosavljević i Velisavljević, ali iz oba proizilazi da politička klima trenutka nije pogodovala započinjanju nekog novog „sređivanja stanja u kinematografiji”.

reportaže iz Pule stavljale su ga u istu grupu¹⁷ sa „praškim đacima” i rediteljima pitkih komedija, što ne samo da nije odgovaralo samom Nikoliću, nego ni suštini njegovog filma. Deset godina posle *Beštija* a povodom novog filma (*Lepota poroka*) Nikolić je povukao jasnu crtu između svog filmskog opusa i filmova „beogradskog filmskog kruga”¹⁸ tvrdeći da je nemoguće „uspostaviti ma kakvu relaciju između mene i pripadnika tog takozvanog beogradskog filmskog kruga” (Franić 1986/1987, 121).

U više intervjuu Živko Nikolić je isticao da je trebalo da *Beštije* budu snimljene pet godina ranije, kada je završio scenario,¹⁹ pretpostavljajući da bi to bio drugačiji film. Može se pretpostaviti i da bi *Beštije* pet godina ranije bile film sa drugačijom, verovatno crnotalasnom sudbinom, što nagoveštava tretman koji je film imao na Pulskom festivalu gde je sklonjen iz Arene i prikazan u sali (Koprivica 2018a, 39). To bi ga u slučaju neke obnove borbe protiv crnog talasa činilo prvim kandidatom za bunkerisanje.

Ipak, tog momenta amplituda ideološke represije na film je bila u donjoj tački, pa se uočavanje „crnog” karaktera svelo na izmeštanje projekcije iz Arene u salu. Reminiscencije na „crni talas” u vezi s *Beštijama* bile su sadržane u festivalskim glasinama koje služe za diskvalifikaciju nekog filma iz konkurencije za nagrade. Sam Nikolić je pričao da se Pulom „pronela vest kako je Tito gledao film i, navodno, zapanjeno pitao: 'Ko daje pare da se snimaju ove budalaštine, ovaj mrak?’ Odmah su me skinuli sa liste za nagrade” (Jelušić i Jelušić 2006, 77). Osetljiv na priče, glasine i zavere, Nikolić je sproveo čitavu istragu posle koje je utvrdio da je vest netačna.

Sve hajke na „određena stanja i pojave” u krajnoj liniji se svode na pravljenje spiska odgovornih za ta „stanja i pojave”. Kriterijumi za stavljanje na spisak ili pak za izostavljanje s njega nikada nisu bili jasni i obelodanjeni kako u slučaju osam profesora s Filozofskog fakulteta tako i „crnotalasnih” reditelja ili slikara. Nepostojanje parametara unutar ideoloških čistki bi sasvim sigurno cenzore i druge stražare navelo da simplifikovanim nizom noć-mrak-crno uvedu *Beštije* u crni talas da crni talas nije prethodnom idejnom borbom već bio „poražen i uništen”.

¹⁷ Na primer, intervju za TV Beograd je vođen s Goranom Markovićem, Dejanom Karaklajićem i Živkom Nikolićem <http://www.yugopapir.com/2015/07/pula-1977-3-deo-odakle-taj-macehinski.html>. Prema sećanju autora ovog teksta, još veća grupa je kolektivno intervjuisana za hroniku pulskog festivala TV Zagreb, a Nikolić je ljubazno, koliko god je to bilo moguće, ukazao da s ostalima u grupi nema ništa zajedničko.

¹⁸ Kao ilustraciju različitosti Nikolić navodi da se filmovi „beogradskog filmskog kruga” i njegovi filmovi razlikuju po miljeu i svetu koji se oslikava, i da su prvi urbanog karaktera, „ponikli na asfaltu”, dok se njegovi bave podnebljima daleko od ma kakve urbane sredine (Franić 1986/1987, 121–122).

¹⁹ Intervju Televiziji Beograd pomenut u napomeni 17, kao i intervju koji je Nikolić dao Severinu Franiću za sarajevski *Sineast* (Franić 1977/1978, 45).

Posle festivalskih nezgoda²⁰ *Beštije* su ušle u bioskope gde su ostvarile značajan uspeh. Sam Nikolić je smatrao da je nepovoljno vreme početka prikazivanja u bioskopskim salama plod „zagonetne odluke”, ali je film i pored toga u prvih pet dana prikazivanja videlo 20.000 gledalaca, a početkom februara, za nepuna dva meseca, 70.000 gledalaca²¹ (Jelušić i Jelušić 2006, 78). Ostvarivanjem značajne posete u bioskopima *Beštije* su pokazale da komuniciraju s gledalištem i da nisu „hermetičan” film, kako su ga karakterisali pojedini kritičari (Koprivica 2018a, 38–39).

Beštije u semiološkom ključu

Noć i dan

Naoko paradoksalno, semiološki pogled na *Beštije* započinje dijahronijom samog filma. Tok filma opisuje tri sukcesivna stanja i to dva stanja po noći i jedno stanje po danu. Ono što deli noć na dva dela je dolazak Lepotice na ostrvo. Uobičajeno ponašanje tokom noći sastoji se iz Butovog nasilja nad njegovom ženom, virenja kroz prozor žene koja se svlači, ruganje Kapetanu, Miletisimusu i Ćentu itd. U toku tih događaja na ostrvo se iskrcava Lepotica i polako ostrvljani to saznaju. Njena pojava na ostrvu dovodi do jačanja uobičajenih nepodopština, pri čemu je uglavnom ona u centru događaja i oni se pretežno svode na sukobe oko nje. Prema tome, Noć, koja traje skoro ceo film, deli se na dva dela: 1) Pre dolaska Lepotice (uobičajeno, normalno razuzdano i nasilno ponašanje ostrvljana) i 2) Posle dolaska Lepotice (vanredno, pojačano „beštijanje”). Samom kraju filma pripada svetao i sunčan Dan, a likovi „odišu stabilnošću, radošću, uljudnošću, izgledaju kao civilizovani, kulturni ljudi” (Savić 2023, 91). Prelaz iz prvog u drugi deo noći je kvantitativan prelaz u okviru kojeg se samo pojačava intenzitet radnji, ali je dugi prelaz, iz noći u dan, kvalitativan, jer svi likovi koji se pojavljuju na dnevnoj svetlosti dobijaju potpuno drugi oblik i ponašanje. Pucanj iz Kapetanovog pištolja prema Lepotici je klasična zvučna granica između faza obreda prelaza (Van Genep 2005), koja označava prelaz iz liminalne faze u fazu agregacije.²² Posle tog zvučnog signala više ništa nije isto iako se radi o istim akterima.

²⁰ Flm je, ipak, na pulskom festivalu nagrađen sa tri Zlatne arene: za muziku Boro Tamindžić i za snimateljski rad Božidar Nikolić, dok je nagradu dobio i Pavle Vujisić za mušku ulogu u više filmova, među kojima su i *Beštije*.

²¹ Jelušić i Jelušić ne navode da li se ti brojevi odnose na celu Jugoslaviju ili neki deo, ali podatak da je film u kratkom roku videlo 70.000 gledalaca dovoljno govori o prijemu kod publike.

²² Prema Van Genepovoj teoriji obreda prelaza, obred se sastoji iz tri faze (separacija, liminalnost i agregacija) kojima se obavlja prelaz iz početnog normalnog stanja u

Noć i Dan grade bazičnu opoziciju na kojoj se zasnivaju ostale, kao što i rez u toku noći potom gradi nova značenja. Da je opozicija Noć:Dan osnovna ukazuje eksplicitno sam Nikolić (Franić 1986/1987, 120), a uočavaju i analitičari filma, kao, na primer, Maja Volk (Volk 1998, 282–283). Opis nepodopština i nasilja tokom noći je opis svega što se događa, ponašanja su transparentna i tu nema skrivenog smisla. Kratka scena dana je statična²³ i u njoj se gotovo ništa ne događa i stoga je analitičari nazivaju razglednicom ili „fotografijama istrgnutim iz porodičnih albuma sa prividom porodične harmonije” (Koprivica 2018a, 37).

U opoziciji Noć:Dan na strani noći dominira nasilje. U svim oblicima, tj. kao fizičko nasilje, seksualno nasilje, verbalno nasilje. U nasilju učestvuju i muškarci i žene, a često i sami nasilnici postaju objekt nasilja, kao, na primer, Anđelko koji učestvuje u izrugivanju i pravljenju trapula Ćentu, Miletisimusu i Kapetanu, da bi postao Buteva žrtva, koji ga prebija. Takođe, i Kapetan je žrtva verbalnog, pa i fizičkog nasilja, da bi na kraju pucao u Lepoticu. Žene jure umobolnu Trudnicu i raspore joj stomak iz koga izleće perje, ali bivaju rasterane tako što ih Anđelko udara užetom. U vatrometu nasilja ne učestvuju samo Ćento i Miletisimus, kao i Trudnica, dok se Krčmar budi iz letargije i u završnoj sceni doprinosi opštem haosu agresivnim sviranjem klavira. Realizacije seksualnog nasilja nema, ali je pokušaj skoro stalno prisutan i u njemu učestvuju mnogi – od voajerizma u kome učestvuju Bute, Pop i Muškobanja, pa do eksplicitnih Popovih nastojanja da seksualno opšti sa Lepoticom i do istih želja koje iskazuju i Bute i Kapetan. Verbalno nasilje i izrugivanje je stalno prisutno, pa čak i u Ćentovom pogrebnom ritualu.²⁴

Nasuprot nasilju koje je praćeno izlivima besa, sunčani dan je prepun mirne vedrine i osmeha. Time se osnovna opozicija Noć:Dan nadograđuje opozicijama Nasilje: Mir/Harmonija ili Bes:Vedrina/Osmeh.

završno normalno stanje. Liminalnost predstavlja potpuno izokrenuto normalno stanje, u smislu izostajanja ili izvrtanja pravila svakodnevnog života (Van Genep, 2005. Orig. 1909). Zvučni graničnici faza obreda prelaza jasno se pokazuju u tradicijskom svadbenom ritualu (Kovačević 1979a, 187–193; Kovačević 1985, 115–124).

²³ Najpotpuniji opis kratke scene sunčanog dana daju Jelušić i Jelušić: „Prasak otkriva potpuno drugačiji svijet ljepote i dobrote. Sve je bijelo i puno sreće, svi žive željene i prave živote. Ljepotica šeta pod kišobranom. Brkata žena, koja je pozivala na linč, nasmijana ulazi u barku sa djecom. Mornar čisti mreže sa srećnom porodicom. Krčmar sa svojom ženom i porodicom ruča na livadi pored mora. Pop šeta sa svojom pokojnom Martom. Muškobanja je srećna supruga mladog pomorca koji drži njihovo dijete. Kapetan u mornarskoj majici osmijehuje se, čak i tri starice – parke u barci okupane svjetlošću. Svi mašu prema lađi pod jedrima sa koje im nešto govori nasmijani i srećni Anđelko...” (Jelušić i Jelušić 2006, 73).

²⁴ Dok pali barku sa Ćentovim telom, Anđelko nariče: „Do pola ga ne zavučte, junačko ti srce puče”.

Međutim, ove opozicije, ocrtane i naglašene u filmu, eksplicitno izrečene od samog autora i uočene i opisane u knjigama analitičara filmova Živka Nikolića, ne predstavljaju dva sveta, kako bi se moglo pomisliti. Isti ljudi prisutni su i u noćnom razuzdanom i nasilnom ponašanju i u harmoniji na sunčanoj obali, što jasno govori da je svet jedan i da u njemu postoje i noć i dan. U daljoj semiotičkoj analizi javlja se opasnost da se u ove deskriptivne opozicije uključi i opozicija Laž:Istina i ontološko razmatranje šta je pravi svet. Da li je pravi onaj svet pun zla i nasilja ili onaj u kome dominiraju sreća i harmonija? Film, bez obzira što daleko više razrađuje ono što se dešava tokom Noći, završnom scenom Dana gradi celinu koja posreduje bazičnu opoziciju i one koje su iz nje izvedene. Opozicija se završava medijacijom u kojoj dva člana čine celinu paradigme, tj. jedinstvo postojanja.

Gde stvarno žive beštije?

Pozicioniranje beštija negde „pored nas” javlja se uglavnom u naslovima i podnaslovima tekstova vezanih za Živka Nikolića. Tako je Severin Franić intervju s Nikolićem objavljen u sarajevskom filmskom časopisu *Sineast* nesposredno po prikazivanju filma naslovio „Beštije su među nama” (Franić 1977/1978, 42). U samom tekstu Nikolić drugačije određuje „mesto” gde obitavaju beštije, ali je Franić ipak u naslov stavio nešto blažu formulaciju od Nikolićeve. Bez obzira što tu formulaciju Zoran Koprivica stavlja u moto poglavlja o *Beštijama* knjige *Filmovi Živka Nikolića*, on daje jedno drugo, i samom Nikoliću bliže, tumačenje lokacije bestijalnog:

„To *bestijalno* (...) je sa većim ili manjim intenzitetom, u zavisnosti od okolnosti u kojima se javlja, latentno prisutno u svakom čovjeku od iskona, a da on toga nije svjestan” (Koprivica 2018a, 40–41).

Time se negira tačnost lociranja „beštija među nama”. Takvo bi tumačenje impliciralo da u nama nema bestijalnosti, već da se oko nas nalaze neki ljudi koji se tako ponašaju, a, kada bi se ta teza razvila do kraja, moglo bi se zaključiti da postoje ljudi koji imaju to u sebi i oni koji to nemaju.

Nikolić eksplicitno govori da su beštije u nama:

„Izgleda da mi u sebi imamo više tih bestijalnih trenutaka nego što mislimo da je tako. Svakodnevno se nalazimo u situaciji da vidimo sebe ili nekog drugog u prilici kada djeluje bestijalno. Vjerovatno da poslije toga kažemo: šta mu ili šta nam bi? To je možda jedna rečenica koja se neprestano ponavlja. Znači, u pitanju je nešto potpuno odsječeno od svijesti i naše kontrole. Znači, to bi bilo nešto što je van našeg razuma, racijo, van svjesnog, nešto kao trenutak kada smo bliži životinji nego čovjeku. Tu i leži smisao moga bavljenja tim beštijama, pa i beštijama uopšte, u jednom metaforičkom smislu.” (Franić 1977/1978, 44)

Ipak, Nikolić ostavlja mogućnost da se bestijalno suspregne. Osnovna poruka filma govori da su društvene konvencije koje proizvode kič-život nedostatne i da će bestijalno živeti u Nesvesnom. Mesto njegovog stalnog boravka su snovi, tj. želje i strahovi koji pronalaze svoje mesto u snovima. Ali, i još bliže stvarnom životu u Svesnom, potiskivanom i sakrivenom, gde se javljaju u sanjarenju (Daydreaming) i lutanju misli (Mind-wandering) ili probijaju u tajnom životu.

Osnovna opozicija noć-dan u samom filmu i sve što je na njoj dograđeno pokazuje da kič razglednica ili licidarska slika nemaju snagu da obuzdaju bestijalnost prisutnu u svakom.

Koga nema na sunčanoj obali?

U završnoj sceni filma, kada se svi likovi pojavljuju radikalno izmenjeni, nema Ćenta, Profesora/Miletisimusa i Trudnice/Prostitutke/Grešnice. Takođe je primetno da svi likovi, osim ovo troje, dolaskom Lepotice na ostrvo pojačavaju sopstvene osobine.

Ćento je jedini lik za koga bi se moglo pretpostaviti da je izostao iz završne, dnevne sekvence filma, jer je umro u toku noći. Međutim, razlozi su drugi. Iako se i Ćento menja dolaskom Lepotice na ostrvo, njegova promena nije ista kao kod ostalih koji samo intenziviraju pređašnje ponašanje. Ćento je jedini transformativni lik koji se radikalno menja unutar vremena noći. Svi ostali su isti, samo u pojačanoj varijanti. Ćento se transformiše od „projektara” ili „misionara” u „umetnika”. Ćentova ideja da napravi pristanište za velike brodove izaziva podsmeh, pa i grube šale na njegov račun. Sličan primer misije prisutan je, na primer, u *Sibirijadi* Andreja Končalovskog, gde jedan lik seče drveće u dalekoj divljini spremajući teren da tuda jednog dana prođe autoput (*Sibiriade*, Končalovski 1979), baš kao što Ćento baca kamenje u more „gradeći” pristanište. Posvećenost ideji izgradnje luke čini Ćenta projektarom ili misionarom u potpunosti posvećenom svojoj umišljenoj misiji. U trenutku transformacije Ćento pokazuje veliki umetnički dar koji Profesoru „vraća veru u ljude”. Stoga je Ćentova transformacija kvalitativna, dok se beštije menjaju kvantitativno.

Za razliku od Ćenta, ali i svih ostalih, Profesor/Miletisimus jedini dolaskom Lepotice ne doživljava nikakvu promenu, ni kvalitativnu kao Ćento, ni kvantitativnu kao ostali. Kao i Ćento, izložen je grubim šalama od strane grupe beštija, što ga ne sprečava da iznosi svoje zaključke o ostrvu i ostrvljanima. Miletisimus je predstavljen kao renesansni naučnik nedefinisanog polja istraživanja, kao naučnik koji posmatra svet u totalitetu, jer u sebi sjedinjuje prirodnonaučni princip i društvenonaučni princip. On „matematičko-astronomskim” proračunima utvr-

đu je „da ostrvo plovi”,²⁵ a proučavanjem legendi i starih knjiga iz arhiva da su ostvrljani potomci prostitutki koje mornari izbacuju s brodova prilikom povratka kući.²⁶ Miletisimus nije vidovnjak kome se ukazuje i prikazuje budućnost. On je naučnik koji, bez obzira na tačnost ili netačnost svojih zaključaka, do njih nastoji da dođe saznavim, tj. naučnim postupkom. Kada iznosi svoje tvrdnje, Miletisimus u rukama drži knjige i poziva se na matematiku ili astronomiju.

Karakterizacija lika *Trudnice/Prostitutke/Grešnice* je komplikovana zbog slabog profilisanja, što je i analitičare dovelo do raskoraka u samom nazivu lika, pa je Savić naziva Prostitutka (Savić 2023, 209), Jelušići Trudnica (Jelušić i Jelušić 2006, 72), a Koprivica Grešnica (Koprivica 2018a, 181). Nazivati ovaj lik na neke od ovih načina traži i određena učitavanja, dok ponašanje lika (lažna trudnoća i histerično skupljanje perja iz rasečene haljine) daje za pravo Jelušićima da je još nazivaju i „maloumna trudnica”, s tim što bi naglasak bio na njenoj maloumnosti koja je očigledna naspram trudnoće koja je lažna. Bez obzira koliko je taj lik periferan u samoj radnji, u značenjskom smislu unosi jasnu razliku između „beštijanja” i ludila, i govori kako beštije nisu ludaci.²⁷

Svi ovi likovi, Čento-misionar, Čento-umetnik,²⁸ Miletisimus-naučnik i Trudnica-maloumnica, nemaju alternativnu ličnost, već su dominantno obeleženi osnovnom osobinom. Svi koji su obasjani suncem u idiličnoj slici, a noću su se ponašali razuzdano i nasilno, poseduju dve strane ličnosti, svetlu i tamnu. To ne važi za one kojih nema na sunčanoj obali. Polazna opozicija filma, opozicija noć:dan, služi da pokaže dvojnost, koja, po Nikoliću, nije univerzalna. Ako se svi likovi sa sunčane obale dijametralno razlikuju od noćnih beštija sa kojima čine jedinstvo, može se zaključiti da se misionar, umetnik, naučnik i maloumnik nemaju čime kvalitativno razlikovati. Čak i kada bismo, imaginacijom, pokušali da ih smestimo na sunčanu obalu, npr. Miletisimusa kao lekara/apotekara/učitelja, Čenta kao umetnika, pevača ili slikara, ili pak kao mladog političara sa idejom da menja svet, ili Maloumnicu kao prošnjakinju, oni bi ostali isto što su i bili tokom noći na ostrvu.

²⁵ Miletisimus: „Mi se krećemo. Svi, i ti kapetane, i ti. Izračunao sam, u odnosu na sunce naše ostrvo se pomjerilo 18 stepeni prema sjeveru. Gospodo, naše ostrvo plovi i ko zna, ko zna gdje će za sekundu ili dvije završiti.”

²⁶ Miletisimus: „Pronašao sam u arhivu dokument. Kad su mornari u povratku kućama ode, ode izbacivali svoje ljubavnice. I tako je nastao ovaj naš otok.”

²⁷ Opozicija Lepotica:Prostitutka koju Savić čita kao devica:prostitutka (Savić 2023, 79) ne stoji. Prvo, jer je Lepotica verovatno izbačena sa broda ne kome je bila ljubavnica mornara, i drugo, jer se ona ni na ostrvu ne ponaša nevino i čedno, već prilično otvoreno zavodi više muškaraca.

²⁸ Čak ni Čentovo učestvovanje u beštijanju s Krčmaricom je više plod nagovaranja Anđelka i direktne akcije same Krčmarice, što ga u oba stadijuma (misionara i umetnika) izdvaja od ostalih beštija.

Šta je to što smanjuje mogućnost razuzdanog i nasilnog ponašanja i sprečava njihovu univerzalnu pojavnost? To su: puna posvećenost ideji i projektu (misi-ja), imaginacija (umetnost), istinoljubivost i pregoran rad na istini (nauka), ali i ludilo koje oduzima prostor „beštijanju. U likovima kojih nema na sunčanoj obali prepoznamo samog Nikolića. U celokupnom svom umetničkom delu on ima misiju dekonstrukcije jednoga anahronog društvenog i kulturnog sistema. Vizuelno, Nikolić tu misiju sprovodi umetnički kroz filmske slike sa podlogom slikarstva.²⁹ Narativno, Nikolić nema eseje koji bi davali naučnu osnovu njegovih poruka, ali ga beskompromisno traženje istine vodi ka naukolikom postupku kroz ceo opus – od dokumentarnog do igranog filma, od etnografije do socioloških i antropoloških uvida. I na kraju, Nikolić je, pogotovo u poslednjoj deceniji života, osetio pripisanu ulogu stigmatizovanog aberanta.

Reference

- Bešlin, Milivoj. 2009. „Uticaj 'juna 68' na političku situaciju u Jugoslaviji” u *Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968 do danas*. uredili Tomić, Đorđe i Petar Atanacković, 49–66. Novi Sad: Cenzura.
- Bogojević, Maja. 2019. „Crnogorska filmska umjetnost: nacionalne alegorije” u *Paradigme diskursa u kulturi u Crnoj Gori*. Uredio Martinović Niko, 487–533. Podgorica: Crnogorska akademina nauka i umjetnosti.
- Cvetičanin, Veljko. 1974. *Klase i klasna struktura suvremenog društva*. Zagreb: Školska knjiga.
- Cvetković Srđan. 2014. „Terorizam i jugoslavenska politička emigracija”. *Istorija 20. veka* 32(2):171–191.
- Cvetković, Srđan, 2019. „Delovanje unutrašnjeg neprijatelja u Srbiji 1968–1975”. *Istorija 20. veka* 37(2):239–256.
- Franić, Severin. 1977/1978. „Beštije su pored nas”. *Sineast* 37/38. 42–46. (Intervju sa Živkom Nikolićem)
- Franić, Severin. 1986/1987. „Podneblje kao alibi” *Sineast* 71–72. 115–124. (Intervju sa Živkom Nikolićem)
- Jelušić, Mato i Božena Jelušić (2006) *Iskušavanje filma. Živko Nikolić i njegovo filmsko djelo*. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Budva: Argonaut.
- Koprivica, Zoran (2017) *Teorijsko-analitički aspekt poetike Živka Nikolića*. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Koprivica, Zoran. 2018a. *Filmovi Živka Nikolića. Analitički aspekt*. Nikšić: Kairos.
- Koprivica, Zoran. 2018b. „Likovni aspekt poetike Živka Nikolića”. *Zeničke sveske* 27: 211–240.
- Kovačević, Ivan. 1974. Strukturalna analiza mita. *Sociološki pregled* 8(2–3): 301–312.
- Kovačević, Ivan. 1978. „Semiološki pristup proučavanju obreda”. *Etnološke sveske*, I: 23–32.

²⁹ O o uticaju studija slikarstva na vizuelni izraz u filmovima Živka Nikolića (Koprivica 2018a; Koprivica 2018b; Bogojević 2019, 507–508).

- Kovačević, Ivan. 1979a. „Razbijanje predmeta kao granica pojedinih faza svadbenog rituala: povodom jednog elementa svadbenih običaja iz prijeapoljskog kraja”. *Simpozijum Seoski dani Sretena Vukosavljevića*, VII: 187–193.
- Kovačević, Ivan. 1979b. „Semantika praga”. *Raskovnik* 39:
- Kovačević, Ivan. 1985. *Semiologija rituala*. Beograd: Prosveta.
- Kovačević, Ivan (2022) „Prolegomena za ispitivanje mitskog sistema socijalizma”. *Antropologija* 2: 42–54.
- Lazarević Radak, Sanja (2016) „Jugoslovenski ‘crni talas’ i kritički diskurs: preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize”. *Etnoantropološki problemi* 11(2). 497–518.
- Marković, Predrag. 1999. „Služba državne bezbednosti i albanske demonstracije na Kosovu 1968. godine. Jedan dokument”. *Istorija 20. veka*, br. 1–2, 169–180.
- Popov, Nebojša. 1972. „Sociologija i ideologija”. *Praxis* 3–4:411–445.
- Radosavljević, Veljko. 2019. *Slaj crnog*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Ristanović, Petar. 2012. „Dobrica Ćosić i otvaranje kosovskog pitanja 1968. godine”. *Baština* 33: 197–230.
- Savić, Strahinja. 2023. *Narativni univerzum Živka Nikolića*. Beograd: Društvo Raška škola.
- Simić Marina i Miloš Ničić. 2022. „Od alijenacije do ironije; kritičke studije filma i kinička subverzija u domaćem filmu”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 70(2). 177–198.
- Stojanović, Svetozar. 1969. *Između ideala i stvarnosti*. Beograd: Prosveta.
- Šuvar, Stipe 1970, *Sociološki presjek jugoslavenskog društva*. Zagreb: Školska knjiga.
- Tirnanić, Bogdan. 2011. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Todorović, Dragoljub i Jovan Trkulja (Ur.). 2006. *Slučaj „Crveni kralj”*. Beograd: Centar za unapređenje pravnih studija.
- Turković, Hrvoje. 2012. *Filmska opredeljenja*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. (Prvo izdanje. Turković, Hrvoje. 1985. Zagreb: Cekade.)
- Velisavljević, Ivan. 2013. *Autorske poetike reditelja „praške grupe” jugoslovenskog filma*. Zagreb. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/5052/1/Velisavljevi%C4%87,%20Ivan.pdf>
- Volk, Maja. 1998. „Igre stvarnosti i iluzija” u *Dokumentarni film. Studije polemike ogle-di razgovori*. Priredio Milan Knežević 278–287, Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma.
- Zvijer, Nemanja. 2011, *Ideologija filmske slike. Sociološka analiza partizanskog ratnog spektakla*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu.

Ivan Kovačević

Department of Ethnology and Anthropology
 Faculty of Philosophy, University of Belgrade
 ikovacev@f.bg.ac.rs

The Context and Meaning of Živko Nikolić's Film Beasts

The course of the film describes three successive states, two states at night and one state during the day. What divides the night into two parts is the arrival of the Beauty on the island. The habitual behavior during the night consists of

various types of verbal and physical violence. During these events, the Beauty lands on the island. Her appearance on the island leads to the reinforcement of the usual mischief, with her being mainly the center of events, for they mostly revolve around conflicts over her. Therefore, the night, which lasts almost the entire film, is divided into two parts: 1) before the arrival of the Beauty (the usual, normal licentious and violent behavior of the islanders) and 2) after the arrival of the Beauty (extraordinary, intensified violence). The very end of the film belongs to a bright and sunny day, and the characters are portrayed quite differently in the tranquility of family life.

The key opposition in the film is the night, characterized by violence, and the day, filled with peace and harmony. The mediating function of the film itself indicates that the beasts are not some other people, but that violence and evil also reside in those who are seemingly upstanding members of the community. However, the analysis of the meaning in the film *Beasts* shows that there are obstacles to evil and violence found in missionary work, science and art, and even in madness.

Keywords: film *Beasts*, Živko Nikolić, Mediterranean island, night, rain and wind, violence

Contexte et significations du film de Živko Nikolić Les Bêtes

Le premier film de Živko Nikolić *Les Bêtes* a été diffusé au Festival du film yougoslave joué à Pula en 1977. L'action du film se déroule sur une petite île méditerranéenne au temps du sirocco et des nuits de pluie. Les rapports entre les protagonistes sont pleins de violence verbale et physique, ce qui culmine lors de l'arrivée d'une beauté inconnue sur l'île. Les hommes de l'île se disputent la compagnie de la belle et la possibilité de la posséder. Le moment cathartique du film est celui où le vieux capitaine, dans l'impossibilité de posséder la belle, tire sur la jeune fille. Après le coup de feu commence une scène idyllique dans laquelle les personnages sortis d'une nuit bestiale sont présentés sur la côte illuminée par le soleil dans l'harmonie de la vie familiale.

Mots clés: Film *Les Bêtes*, Živko Nikolić, île méditerranéenne, nuit, pluie et vent, violence

Primljeno/Received: 26.03.2024

Prihvaćeno/Accepted for publication: 12.05.2024