

Милица Ј. Станковић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини

УДК: 791.229.2
791.3
Стручни рад
Примљен: 13. јун 2016.
Прихваћен: 12. септембар 2016.

ЦИТАТНОСТ У ФИЛМУ *CINEMA KOMUNISTO* МИЛЕ ТУРАЈЛИЋ

Апстракт: Предмет овог рада јесте представљање појма интертекстуалности са теоријског аспекта постструктуралистичких теоретичара Јулије Кристеве и Фредерика Џејмсона, тј. на основама њихових постмодернистичких мишљења и кроз студију случаја, на примеру цитатности у филму *Cinema Komunisto* Миле Турајлић. Појам интертекстуалности се у раду повезује са теоријом цитатности према Дубравки Ораић Толић, на основу које је направљен преглед типологије цитатности и идентификација цитата према медијском извору. У форми документарца, ово је прича о експанзији југословенског филма за време Јосипа Броза Тита, прича о филмској продукцији и трауми револуције. Представља спој инсерата из десетина заборављених филмова, ексклузивних интервјуа и архивских снимака који склапају слику Југославије која се видела на платну, оне која је била званична и оне која је била скривена, која се одвијала иза кулиса. Овај филм истражује митове на којима се Југославија одржавала као јака и неуништива, у којој су се илузија и реалност разишли онда када се упокојио и њен вођа. Од тог коначног филмског колапса данас су остале само труле сценографије у заборављеном филмском студију и филмови и инсертни о земљи која више не постоји. Нарација је у филму поверена и људима који су били директни и лични Титови сарадници као што су кинооператер Лека Константиновић (Титов лични кинооператер), Титов омиљени режисер Вељко Булајић, глумач Бата Живојиновић и многи други.

Кључне речи: интертекстуалност, постмодернизам, теорија цитатности, *Cinema Komunisto*.

УВОД

На самом почетку, након представљања основа *Теорије цитатности* према Дубравки Ораић Толић – теоретске платформе овог рада, биће представљен историјат и контекст филма *Cinema Komunisto*. Појам интертекстуалности који је дефинисала Јулија Кристева (Бужињска, Марковски 2009: 362–364) повезује се са теоријом цитатности по Дубравки Ораић Толић, на основу које је касније направљен преглед типологије цитатности и иденти-

фикација цитата према медијском извору. У раду ће бити представљен став Фредерика Џејмсона о постмодернизму као последици касног капитализма са његовим основним карактеристикама.

Примарна литература коришћена у изради овог рада су *Књижевне теорије XX века* пољских аутора Ане Бужињске и Михала Павела Марковског, *Теорија циљаности* Дубравке Ораић Толић и есеји Фредерика Џејмсона *Постмодернизам и пошрошачко друштво* и *Постмодернизам или културна логика касног капитализма*.

ПОСТМОДЕРНА ТЕОРИЈА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ

У својој најранијој форми, интертекстуалност је имплицитно присутна још код де Сосира (Ferdinand de Saussure), који указује на важност везе између знакова, заснивајући структуралну семиологију према којој текст представља значењски склоп фиксиран знаковима, супротстављен вантекстуалним структурама (Saussure 1996: 54–80). Такав начин посматрања текста као одвојене и затворене целине, с намером истраживања само унутрашњих структуралних услова који су условили његово настајање, представља основну слабост структуралне семиологије јер „сваки текст ствара процеп између природног језика, који чини његов површински слој и целокупности значења, која се успостављају у њему као уметничком, филозофском, религијском или политичком тексту” (Шуваковић 2011: 335).

Термин интертекстуалности у семиологију уводе Ролан Барт (Roland Barthes) и Јулија Кристева (Julia Kristeva)¹ и он се касније везује за постструктуралистичку теорију. Из Бартове тезе произлази да нема оригиналног и изворног текста, јер је сваки текст саткан од безброј фрагмената, фраза, образаца и израза који су опште власништво природног језика. Кристева износи гледиште по којем сваки текст има два нивоа тумачења. Први ниво је хоризонтални и повезује аутора и читаоца текста, док други ниво повезује текст са другим текстовима. Ова два нивоа су настала на основу постојећих правила од којих сваки текст и његов читалац зависе. Према Кристевой, сваки текст настаје под утицајем већ постојећег универзума дискурса, што указује на то да би пажњу требало усмерити ка ранијим текстовима који су условили настанак садашњих. Будући да сваки текст садржи, сажима, развија, преобликује и нуди нову интерпретацију старих текстова, појам интертекстуалности подразумева да је сваки текст заправо рециклажа старих текстова и као такав представља облик отворене производње значења (Бужињска, Марковски 2009: 344–364).

¹ Ј. Кристева је 1968. појам интертекстуалности преузела од Михаила Бахтина. Њена концепција представља разраду Бахтинове идеје о дијалогичности речи/текста. Види у: А. Бужињска и М. П. Марковски, *Нав. дело*, стр. 363.

Пре појаве дигиталне револуције, интертекстуалност се у уметности углавном односила на књижевне текстове, али се овај концепт са развојем технологије и дигитализације уметности проширио и на поље других уметничких пракси – на фотографију, филм, рекламе, музику и „све културалне и уметничке продукције”.² У случају екранске културе, што се више фотографија, филмова и других медијских артефаката ствара, то је већа употреба цитата, клишеа, а будући уметници, музичари, дизајнери, редитељи несвесно користе интертекстуалност у свом раду позивајући се на познате артефакте. Може се закључити да би створити нешто потпуно оригинално значило да никада раније ништа нисмо читали, гледали или слушали, нити искусили иједан медијски артефакт, премда би се несвесно интертекстуалност свеједно појавила. Парадоксално, могло би се рећи да је за стварање оригиналног уметничког дела неопходно прочитати, одгледати, одслушати и искусити све медијске артефакте икада створене. Као резиме свега поменутог може се закључити да интертекстуалност заправо може бити свесна и несвесна. Од почетка постмодернизма екранске културе су трансформисале интертекстуалност од постојећег концепта у уметничку праксу и понудиле нов начин приближавања потенцијално широј публици.

ПОСТМОДЕРНИЗАМ ФРЕДЕРИКА ЏЕЈМСОНА

Говорећи о постмодернизму као ери у којој сви пливамо у мору различитих култура, мотива и слика, Фредерик Џејмсон издваја пастиш као једну од кључних карактеристика постмодернистичке праксе, као слободну мешавину стилова и мотива. Разлог због кога Џејмсон даје предност пастишу јесте тај што сматра да „произвођачима културе” није преостало ништа друго осим да се врате прошлости и да „имитирају већ мртве стилове и говоре кроз све маске гласовима сачуваним у имагинарним музејима једне нове глобалне културе” (Џејмсон, 2008: 502).

Већ у једном од Џејмсонових наслова, „’Историзам’ поништава историју”, можемо да наслутимо да постмодернизам за њега представља културу фотографског подражавања која прошлост претвара у „огромну колекцију слика”. Губитак дубине и историје у уској је вези са пастишом, јер је он тај који даје нове, често стилизоване, наративе о историји, изједначава их са „правим” историјским наративом и самим тим утиче на то да се изгуби воља за спознавањем историје. Постмодернистичко модификовање прошлости Џејмсон веома сликовито описује кроз „носталгични филм” који не преноси историјски садржај пуким репродуковањем, већ му „прилази

² Ginsberg Allen, *Intertextuality*, 2000 Routledge Ltd [E-Book] Available at: <http://www.dawsonera.com/depp/reader/protected/external/AbstractView/S9780203131039>, приступљено 17. 9. 2016.

стилски”, дајући му нова значења. Гледаоци, упркос (не)познавању „праве историје”, бивају „упредени” као намерна, у дело уграђена *карактеристичка* естетског утиска – као произвођачи неког новог значења ’прошлости’ и псеудоисторијске дубине у којој историја естетичких стилова замењује ’праву историју” (Џејмсон, 2008: 504).

Прича о „правој” историји се надовезује на постструктуралистички став о историји као наративу³, који изједначава све наративе о једном догађају. Текстови прошлости не могу да представљају прошлост, већ само наративе о њој, „наше идеје и стереотипе о прошлости”. Наш поглед на прошлост је ограничен управо тим представама (наративима, сликама слика) прошлости које до нас долазе и које побеђују над сваким покушајем да се историја прецизно опише. Како је у каснијем интервјуу Џејмсон рекао, постмодернистички текстови о прошлости нису историјски текстови, они су „слике, симулакруми и пастиши прошлости” (Џејмсон, 2008: 507).

О ФИЛМУ *CINEMA KOMUNISTO*

„Жанр представља простор искуства на коме се граде очекивања гледаоца и на коме се заснива његово разумевање филма” (Моан 2006: 90). Жанр, дакле, пружа референтни оквир за разумевање филма или неког другог дела и у извесној мери спречава гледаоце да филм тумаче на начин који превазилази задате жанровске координате.

Cinema Komunisto спада у жанр документарног филма и представља причу о земљи која више не постоји. Овај филм истражује мит о Југославији и говори о људима који су ту државу стварали. Југословенски послератни филм продуцирала је комунистичка власт, која је филмом желела да промовише земљу и идеологију не само унутар граница ФНРЈ/СФРЈ, већ и у иностранству, за шта је у великој мери заслужан био и Јосип Броз Тито, врховни командант, који је, поред тога што је први гледао сваки филм који се у земљи снимео, гледао и најмање по један филм свакога дана. Филм обухвата период од 1945. и ослобођења до 1991. и распада Југославије. У филму се појављују: Стева Петровић, некадашњи асистент режије, сценографи Вељко Деспотовић и Власта Гаврик, Гиле Ђурић, шеф студија некада моћног „Авала филма”, редитељ Вељко Булајић и глумац Велимир Бата Живојиновић. Међутим, чини се да је највећа звезда овог филма, ипак, Лека Константиновић, који је пуне 32 године био лични Титов кинооператер и који са пуном одговорношћу, носталгијом и сетом сведочи о Титовом обичају да свако вече

³ Овде је термин наратива употребљен као приповедачки начин излагања како га виде постструктуралисти, конкретно Френк Аркенстим: „историјске нарације су интерпетације прошлости” а не регистрација неких чињеница из прошлости, што значи да неинтерпретирана прошлост не може постати материјал „историјске нарације”, али може постати предмет „историјских истраживања”. Види у: А. Бужињска и М. П. Марковски, *Нав. гело*, стр. 555.

гледа нови филм и говори о његовој љубави према вестерну и холивудским глумцима.

Оснивање филмског града 1945. године по политичкој директиви врховног команданта Тита заувек је променило путању којом се кретала ратом опустошена земља. Намера је била да се створи филмска продукција која ће производити 100 филмова годишње. „Авала Филм” је тада постао други највећи студио у Европи. Жанр који се неговао у то доба био је „партизански филм”. Улога „црвеног вестерна” је била легитимисање мита на коме почива нова Југославија и идеализовано приказивање Народно-ослободилачке борбе и Титове улоге као врховног команданта послератне социјалистичке реконструкције.

Арена у Пули је била место на коме су се приказивали успешни југословенски филмови у оквиру Филмског фестивала који је награђивао не само домаће већ и стране глумце. Тито је, уочи сваког Фестивала, примао домаће и стране госте у своју вилу на приватном острву. На отварању Фестивала, поред његове супруге Јованке, друштво су му правили и Софија Лорен, Орсон Велс, Ричард Бартон, Елизабет Тејлор и многе холивудске звезде. Његово учешће у филмској индустрији је подразумевало писмене коментаре и сугестије на сценарија и право на прво гледање радне верзије филма.

Југословенска филмска индустрија несумњиво је била револуционарна. Прича југословенског послератног филма је, међутим, истовремено и комична и трагична јер се из данашње перспективе открива гротескна мегаломанија оних који су иза те индустрије стајали. Прича о филму на „комунистички начин” залази у прошлост која је заборављена и у начин прављења филмова у коме је држава учествовала у размерама које су данас незамисливе. После Титове смрти, 1980. године, нестаје „Холивуд Истока” са променом политичке климе у земљи. Војници ЈНА, који су некада били статисти и публика у филмовима, сада одлазе на права ратишта и користе право оружје не би ли одбранили земљу за коју ни они сами нису сигурни да ли је заиста постојала. Пулска арена је због филмског фестивала, са празним седиштима, 1991. последњи пут симболично отворена и одмах затворена због немира у тада још увек заједничкој држави Југославији.

СТУДИЈА СЛУЧАЈА – ЦИТАТНОСТ У ФИЛМУ *CINEMA KOMUNISTO*

Цитатност је један од феномена интертекстуалности (експлицитна интертекстуалност). Један од најближих термина од истог латинског корена је примарни облик цитат (lat. *cito* – призивам, наводим). Како наводи Дубравка Ораић Толић, две су основне оријентације текстова, уметничких стилова и култура:

1. оријентација на природни језик или стварност (транстекстуалност);
2. оријентација на туђе текстове или језик културе (интертекстуалност).

Цитатна релација представља интертекстуалну везу грађену на начелу подударана или еквиваленције између властитог и туђег текста. Свака цитатна релација састоји се од три члана: властитог текста (текста који цитира), туђег цитираног текста (цитата) и туђег нецитираног али подразумеваног текста – подтекста (како га поима Кирил Тарановски) или прототекста (ако га схватамо као реални туђи текст присутан у систему културе) (Ораић Толић 1990: 15).

Цитат је експлицитни текст у коме се туђи и властити текст подударају, а цитатност је такав облик интертекстуалности у коме је цитатна релација постала дубинско онтолошко и семиотичко начело – доминанта неког текста, уметничког стила или културе у целини. У филму *Cinema Komunisto* цитате ћемо анализирати на основу следећих критеријума:

1. по цитатним сигналима;
2. по опсегу подударана између цитираног текста и подтекста/ прототекста;
3. по врсти подтекста/ прототекста из којег су цитати преузети (Ораић Толић 1990: 14–15);
4. по семантичкој функцији цитата у склопу властитог текста.⁴

У овом делу рада биће представљена анализа цитата из филма *Cinema Komunisto* према критеријумима Теорије цитатности Дубравке Ораић Толић: по цитатним сигналима, по опсегу подударана између цитираног текста и подтекста, по врсти подтекста и по семантичкој функцији цитата у склопу текста.

Цитати по цитатним сигналима

По сигналима, којима се властити текст ограђује или помоћу којих се упућује на постојање туђег текста, цитати се деле на *јраве* и *шифроване*. За *јраве* су карактеристични спољашњи, а за *шифроване* унутрашњи цитатни сигнали. Спољашњи цитатни сигнали су тачни подаци о подтексту/ прототексту из којег потичу цитати, а унутрашњи – навођење наслова цитираног текста или имена његовог аутора, присутност ликова, мотива или стилских

⁴ По семантичкој функцији, коју обављају у склопу текста, цитати могу бити *референцијални* и *аутореференцијални*. *Референцијални* цитати су оријентисани на подтекст – упућују на смисао прототекста из којег су узети, а *аутореференцијални* на текст у који су укључени. Референцијални цитати су основно обележје науке и научних текстова али то не значи да их не може бити у уметности. У књижевној уметности референцијални цитати су чешћи у прози а аутореференцијални у поезији. Када је реч о филму *Cinema Komunisto* цитатност по овој категорији је тешко уочљива.

поступака подтекста/прототекста у оквиру властитог текста, алузије цитираних текста на цитирани прототекст, итд. (Ораић Толић 1990: 16).

Због природе филмског медија, примера за прави цитат нема јер се они могу наћи само у писаном тексту. Међутим, пример за шифровани цитат био би Титов говор са једне од манифестација поводом Дана младости, након чега одмах следи и музичка нумера „Реч Титова” у извођењу групе Сунцокрет:

„Народи који такву имају омладину,
за своју будућност не треба да брину.”

Овај говор је постао инспирација и позив младим људима да учествују у изградњи лепше и боље Југославије. Радне акције, кампови и дружења су после ослобођења 1945. постали стална слика у земљи која се опорављала од ратова и беде. Титови говори су често били инспирација композиторима тако да данас имамо читав један музички опус посвећен Титу и његовим делима.

У *шифроване* цитате спадају још и одломци из играних филмова које је редитељка искористила. Према Невени Даковић: „Одабрани цитати, *tour de force*, нису сви који припадају историји филма појмљеној на гетеовски начин као листа репрезентованих и амблематских ремек-дела, већ и они који се показују као узорна илустрација, одраз збивања политичке и дневне стварности. На овај начин историја је историја кинематографије и историја СФРЈ, исприповедана ламинатом филмске фикције и визуелних докумената. Први последњи кадар форшпице скицирају однос филма и прошлости самим чином виђења кроз објектив камере. Кадар из филма *Три карће за Холивуд* (1993, Божидар Николић), где јунаци позирају наткриљени паролем *Тито – Партија*, даље „на рез” гледа Милена Дравић. Потом следи монтажни пасаж различитих филмских сцена (*Љубав и мога* (1960, Љубомир Радичевић), *Славица* (1947, Вјекослав Афрић)) „испресецају” картицама са деловима посвете. На крају, камера се окреће и следи поглед у сноп светлости пројекционог апарата, са крајем посвете „осим на филму” (Даковић 2014: 98).

Цитати по опсегу подударача

По опсегу подударача између цитата и подтекста/прототекста цитати се деле на *пошћунне*, *непошћунне* и *иразне*. У *пошћунним* цитатима фрагмент туђег текста се у целини придружује изворном контексту, у *непошћунним* делимично, а у *иразним* то уопште није могуће. За разлику од потпуних и непотпуних цитата, код којих је реч о опсегу подударача између цитата и подтекста/прототекста, у празним цитатима реч је о изостанку саме релације подударача (Ораић Толић 1990: 18).

Примери за *пошћунну цитатност* били би сви кадрови из документарних и играних филмова које је ауторка употребила, као и све музичке

нумере из одломака познатих партизанских филмова. Партизанска народна песма *Друј Тито у бој зове* редитељки је послужила и као уводна музичка тема и подлога за филм. Композитор ове уводне музичке теме је Немања Мосуровић⁵.

У партизанским народним песмама су обично опевани Титови војнички подвизи, а неретко је главни јунак могао бити и било који војник, омладинац или ратар који се доказао као патриота и заљубљеник у комунизам⁶. У *музичком смислу* партизанске песме је осликавао јасан маршевски карактер, поткрепљен снажним али једноставним хармонијама. Тито је био прави љубитељ тзв. „масовки” у којима је учествовало на хиљаде учесника, те је и хорско певање, као један од облика групног *извођења* у доба Тита, достигло свој врхунац. Писане су песме за хор, компоновало се једнако за *a capella* и за вокално-инструментална извођења. Партизанске народне песме у свим варијантама извођења су служиле као средство за подизање морала нације.

Као примере *ћразних* цитата можемо навести исказе Титових личних и директних сарадника у стварању званичне филмске историје, које је ауторка искористила за потребе овог документарца. „Кадар када Титов лични кинооператер поздравља гроб не може а да не подсети на чувену насловницу НИН-а на којој Титов ађутант салутира у Кући цвећа, синегдохично и метонимијски опраштајући се, у име свих нас, од једне епохе и једног живота. [...] Доживотни председник Југославије није само подржавао националну кинематографију већ је и приватно био филмофил, поимајући филм као текст, друштвени спектакл, улаз у светски културни простор којим је оснаживао политичку улогу СФРЈ. Афективно-митско сећање ублажава оштрину официјелног и кулминира у најрежиранијем, статемент кадру – *scene a cle* – призору Леке у срушеној резиденцији, поред клавира, како држи ролну филма у руци каже 'ја седим и чекам'” (Даковић 2014: 102).

Цитати по врсти подтекста

По врсти подтекста из којег потичу, уметнички цитати се деле на *инћрасемиоћичке* – када подтескт припада истој уметности као и текст, *инћерсемиоћичке* – када подтекст припада другим уметностима, и *ћранс-семиоћичке* – када подтекст не припада уметности (Ораић Толић 1990: 21).

Природа овог документарног филма лежи на одломцима из филмова насталим у периоду од 1947–1993. и због тога можемо рећи да у *инћерсе-*

⁵Мосуровић је дипломирао на Факултету драмских уметности, Одсек за снимање и дизајн. Био је композитор за више играних филмова као што су „Београдски Фантом”, „Непријатељ”, као и многих документарних филмова. Компановао је музику за више од 200 ТВ реклама и огласа од јавног значаја.<http://www.artistdirect.com/nad/store/movies/principal/0,,2904021,00.html> приступљено 24. 9.2013.

⁶<http://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC> приступљено 4.9.2016.

миоџичке цитате спадају управо цитати из филмова чије је одломке ауторка користила у режирању овог филма. Позивање на револуцију и народноослободилачка борба главна су тема већине партизанских филмова насталих у овом периоду.⁷

Пример за *интерсемиоџичке* цитате представљају песме компоноване за потребе самог филма, као и све партизанске народне песме и остале музичке нумере из филмова чије одломке је ауторка пажљиво укомпоновала у музички богат документарца. С обзиром да их има много навешћемо само неке стихове из тих нумера:

1. „Друг Тито у бој зове, зове своје соколове...”
2. „Хеј, хај, бригаде! Хеј, хај, руке младе!”⁸
3. „Народи који такву имају омладину, за своју будућност не треба да брину.”
4. „Девојко мала, песмо мога града, што си ми дала срце пуно сна...”⁹

Одабране песме осликавају кључни карактер времена и околности у којима су настајале.

Својеврстан блок песама започиње патриотском песмом „Друг Тито у бој зове”, која велича борбу за уздизање морално ослабљеног народа и ратом опустошене земље. Омладина је уживала велико поштовање од стране Тита због тога што је учествовала у радним акцијама и без икакве новчане или било какве надокнаде обнављала срушено и градила ново. Навике данашње омладине су потпуно другачије, како показује ауторка Мила Турајлић. Идеја Титовог комунизма била је окренута младима, онаквима какви су били захваљујући њему, те ауторка филма у том контексту користи нумеру „Народи који такву имају омладину, за своју будућност не треба да брину”.

Пример за *транссемиоџичке* цитате били би сви новински чланци цитирани у филму од стране Вељка Деспотовића¹⁰. Тадашњи новински листови су будно пратили сва филмска дешавања у земљи. Ауторка филма, Мила Турајлић, детаљно је прегледала архиву Авала Филма и за потребе свог документарца искористила ударне вести са насловница сачуваних часописа и новина.

⁷ <http://www.cinematikomunisto.com/SR/background>, приступљено 5.9.2016.

⁸ *Хеј, хај, бригаде*, Ивица Бобинац.

⁹ *Девојко мала*, Љубав и мода, 1960.

¹⁰ Veljko Despotović, scenograf u Avala Filmu http://en.wikipedia.org/wiki/Veljko_Despotovi%C4%87, приступљено 05.09.2016.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У овом раду приказано је на који је начин сценариста и режисер филма *Cinema Komunisto*, Мила Турајлић, користила цитате у функцији ретроспективе и осврта на партизанске филмове настале у периоду од 1945–1990. Овај филм истражује настанак југословенског „Холивуда Истока”, пропаст „Авала Филма”, као и Титов афинитет према филму који је створио слику о моћној партији и Југославији на платну. Поменути цитати из филма припадају како истој, тако и другим уметностима (примарно визуелној и музичкој). Међутим, важно место заузимају и референце на догађаје из прошлости које казују људи који су имали директне контакте са Титом. Сценографи, редитељи, глумци, продуценти и кинооператери који су заједно са њим креирали слику Југославије на великом платну инспирисали су редитељку да уобличи један овакав документарцац.

Цитати у овом филму представљају својеврсно везивно ткиво. Њихова функција је у креирању наратива за стварање мита о Југославији и у формирању архетипских ликова који ће бити упамћени. Ово је филм о филму који поново буди емоције и даје нови увид у данашње стање духа. Документарни колаж, како га називају многи критичари ове уметности, јесте прича базирана на подвизима кинематографије у доба комунизма. Може се приметити да је ауторка, Мила Турајлић, пажљиво укомпоновала овај документарни мозаик користећи се многобројним цитатима за чију је детаљну анализу потребно много времена и умећа. На крају ћемо се послужити речима Невене Даковић: „Теорија је немоћна пред задатком кроћења архива а веома лично виђење – прокламација стварала – мањкаво је у погледу исказивања персоналног искуства колективног покрета и кретања... Својеврсни експеримент `филма као превазилажења теорије` претворен је у `теорију као превазилажење филма`, која не успева да се до краја избори са прошлосту која још није постала историја” (Даковић 2014: 112).

ЛИТЕРАТУРА

Бужињска, Марковски (2009): Ана Бужињска, Михал Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: ЈП Службени гласник.

Даковић (2014): Невена Даковић, *Студије филма: ољеди о филмским текстовима сећања*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију; Београд: Чигоја штампа.

Џејмсон (2008): Фредерик Џејмсон, Постмодернизам или културна логика касног капитализма у: Јелена Ђорђевић (ур.), *Студије културе*, Београд: Службени гласник.

Џејмсон (1995): Фредерик Џејмсон, *Постмодернизам у касном капитализму*, Београд: Арт прес.

Моан (2006): Рафаела Моан, *Филмски жанрови*, Београд: Слио.

Ораић Толић (1990): Дубравка Ораић Толић, *Теорија цијитатности*, Загреб: Графички завод Хрватске.

Сосир (1996): Ferdinand de Saussure, *Курс о опшће лингвистике*, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Шуваковић (2011): Мишко Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Београд: Орион Арт.

Шуваковић, Ерјавец (2009): Мишко Шуваковић, Алеш Ерјавец, *Фигуре у покрету*, Београд: Вујичић колекција.

Milica Stanković

University of Kragujevac

Faculty of Education in Jagodina

Department for Didactics and Methodology

CITATIONS IN THE FILM *CINEMA KOMUNISTO* BY MILA TURAJLIĆ

Summary: The paper deals with the notion of intertextuality on the basis of post structuralist theories of Julia Kristeva and Frederic Jameson, i.e. on the basis of their post modernistic thought and through a case study, on the example of citations in the film *Cinema Komunisto* by Mila Turajlić. The notion of intertextuality is associated with the theory of citation by Dubravka Oraić Tolić, which served as a basis for making an overview of types of citations and identification of citations according to different types of media. The film is a documentary, a story about the expansion of Yugoslav film industry during Josip Broz Tito, about film production and trauma of the revolution. The film consists of segments from dozens of forgotten films, exclusive interviews and archive footages which create a picture of Yugoslavia as seen on the screen, official, but also the hidden one, behind the scene. The film explores the myths which supported the existence of Yugoslavia as a strong and indestructible country, where illusion and reality diverged when the leader passed away. The film industry eventually collapsed and the only things that remained are the demolished film sets in a forgotten film studio, films and segments that tell a story about a country that does not exist. The narrators in the film are the people who were Tito's close associates, motion picture projectionist Leka Konstantinović (Tito's personal motion picture projectionist), Tito's favorite film director Veljko Bulajić, actor Bata Živojinović, and others.

Key words: intertextuality, postmodernism, citation theory, *Cinema Komunisto*.