

(Павле Леви, *Распад Југославије на филму (естетика и идеологија у југословенском и постјугословенском филму)*, XX век, Београд 2009, превод Ана Грбић и Слободанка Глишић, стр. 264)



Бруталан распад југословенске федерације на крају 20. века представљао је више него захвалну тему за безбројне студије и анализе различитих узрочно-последичних аспеката с којих се ова проблематика могла промишљати, али она и даље остаје далеко од тога да буде исцрпљена. У тај празан простор својом књигом *Распад Југославије на филму (естетика и идеологија у југословенском и постјугословенском филму)* ступио је Павле Леви, професор историје и теорије филма на Универзитету Стенфорд у САД. Изразито критичан спрам свих националиста који су по његовом мишљењу допринели распаду земље, на веома занимљив и стручан начин разматра однос естетике и идеологије у балканској седмој уметности последњих неколико деценија. Главне одлике књиге су одбијање да се распад Југославије посматра са крутих партикуларних етноесенцијалистичких становишта – а посебно њено (и даље) веома популарно вулгарно тумачење нападања једног кроз призму оног другог – затим стављање у сумњу саме категорије идентитета као такве; најзад и крајње уздржан однос према тзв. међународном фактору, који је својим махом презривим културрасистичким предрасудама о урођеном дивљаштву балканских народа заправо а постериори оправдавао затечено стање на терену и ономогућавао идентификацију „четврте стране“ (пре свега) босанског рата деведесетих: оних људи који себе нису идентификовали искључиво на националној основи и који су заступали мултиетничку и „југословенску“ неутралну позицију. Међутим, посебна вредност Левијеве студије налази се у томе што он претходно, предратно стање ствари уопште не види као неко узорно стање које су зли националисти у једном тренутку неповратно порушили и покварили посвемашњу идилу.

Напротив, он протагонисте и актере крвавог распада државе препознаје као исте људе који су и пре тога учествовали у једном недемократском и аутократском режиму перманентне индоктринације, те упркос њиховом декларативном заклинању у промену, у њиховом делању и начину понашања види тек непрекинуту нит суштински недемократског догматског оквира, који не допушта истински плурализам! „Оно што се испољава у савременим изливима национализма у некадашњим југословенским земљама није, дакле, никакав урођени регионални трибализам. Реч је, пре, о постсоцијалистичкој радикализацији колективистичког порицања друштва као хетерогеног и прожетог антагонизмима; радикализацији оне друштвене динамике која је, заправо, и омогућила успешну имплементацију патерналистичке државно-социјалистичке доктрине.“ (стр. 17) У томе иде и корак даље, те заправо поставља тезу/дијагнозу како је тек пука

невољност и њој одговарајућа неспособност да се пронађе истински демократски излаз из објективне кризе у којој је СФРЈ већ дуже време обитавала, као и немоћ да се изнова осмисли њен политички идентитет, узроковала потоње крвопролиће, накнадно по правилу тумачено и доживљавано као резултат простих националних хомогенизација. „Оно што је почело као концептуално размимоилажење између републичких политичких елита по питању друштвено-државног устројства југословенске федерације у посттитоистичком периоду, све је више „превођено“, тумачено, а на крају и искључиво доживљавано – и то на свим странама – као пре свега сукоб етнонационалне природе.“ (стр. 25) Своју тезу настојаће да докаже кроз аналитички избор неколико десетина филмова, од краја шездесетих па све до почетка новог миленијума, у пет хронолошки и концептуално састављених целина.

Период марксистичког ревизионизма и каснијег „црног таласа“ представљен је кроз репрезентативне и субверзивне радове Душана Макавејева, нарочито *Невиност без заштите* и *WR*:

Misterije organizma

. Макавејев излаже беспштедној критици подједнако америчко капиталистичко друштво и совјетски модел државног социјализма кроз – у то доба након шездесетосмашких демонстрација необично популарним тезама – алузије о погрешно усмереној сексуалности, што поткрепљује низом примера: „бескрајни“ рат у Вијетнаму, макартизам, лењинизам, стаљинизам, а ни наводно алтернативна достигнућа америчке контракултуре нису сасвим некритички прихваћена. Макавејев у својој специфичној форми филмских колажа тежи да преформулише тадашњи дух времена оличен у Маркузеовим оценама о „вишку репресије“ којом ослобођени простор за сексуалне слободе у индивидуалном либерализму заправо доприноси продужавању постојећих неједнакости свих врста, тако што „отупљује заинтересованост појединца за политику радикалних промена“ (стр. 47/8). Незадовољство фундаменталним биполарним дуализмом између тадашња два система Макавејев исказује својом колажном формом, којом на филмски убедљив начин настоји да искаже да ниједан облик друштвене организације (као зависан од људске делатности и сталне динамике промена свог флуидног стања) не може бити унапред утврђен и за сва времена дефинисан!

Посебно занимљиве редове Леви исписује разматрајући рад Желимира Жилника, као некога ко доследно демистификује наводно узвишен креативни посао филмског уметника и овог изједначава с било којом другом облашћу људског рада. Још важније, Жилник као следбеник одређене врсте марксистичке оријентације, вишедеценијском упорношћу истрајава у неким особеним цртама свог редитељског рукописа: истовремено је немилосрдни противник етничког есенцијализма заснованог на идеји државе-нације и терора њему наводно оштро супротстављеног либерално демократског тржишног модела! Једини случај драстичне (затворске) казне за једно филмско уметничко дело тог (и било ког другог) периода забележен је у случају дипломског рада Лазара Стојановића *Пластични Исус*, који је на трагу Макавејевљеве технике кроз „монтажни анархизам“

извео свеобухватну критику свих постојећих идеологија, на челу са социјалистичком догмом братства и јединства, те култом личности Јосипа Броза Тита, донекле међутим претерујући и у својој тоталној антиидеологичности. Напослетку, овај бурни период југословенске кинематографије Леви разумљиво закључује „мрачним“ стваралаштвом Живојина Павловића из тог времена, превасходно кроз пластично описани лик Џимија Барке из култног остварења *Кад будем мртав и бео* који „чита“ као успелу персонификацију стања тадашње југословенске омладине, средином шездесетих година прошлог века: дезоријентисане, у интелектуалној и моралној апатији, равнодушне према традиционалним и модерним Великим Системима (религији и социјализму) који обећавају потпуно људско спасење, несклоне раду, на сваки начин отупљене, резигниране и блазиране, која осим пуне енергије младости не зна нити шта хоће, нити шта неће! Поред тога што је ефектан трагичан завршетак овог филма послужио као непосредна инспирација неким каснијим славним америчким парафразама, Павле Леви нуклеус рада Живојина Павловића из ове фазе своди на растрзаност између два свевремена екстремна пола: жељи за натуралистичким приказом биолошких порива попут хране, секса, насиља и деструкције, насупрот свести, те „карциномске појаве у природи“ карактеристичне искључиво за човека.

Друго поглавље представља илустративан пример онога што Леви сматра за позитивне тенденције тадашње поп-културе, сарајевски покрет „Нови примитивизам“ који је отворено прихватио популарне и кемп жанровске обрасце популистичке режимске пропаганде, нарочито из – не само у нашим крајевима – легендарног партизанског филма Хајрудина Шибе Крвавца *Валтер брани Сарајево*. Упркос његовом донекле упитном филмском квалитету, незапамћен успех код публике овај дугује управо пренаглашеним жанровским елементима, које су новопримитивци, истовремено свесни свог његовог поједностављеног манихејског схематизма, свим срцем прихватили и репродуковали. Радио и телевизијска серија

Топ листа надреалиста

, музичке групе Забрањено пушење и Елвис Џи Куртовић свесно прихватајући све постојеће стереотипе о „глупом Босанцу“ заправо промовишу оно што Леви назива југословенство без граница: амбивалентан став према националном идентитету, посебно оном спонзорисаном с врха већ одумируће догматске класе „старе школе“, али и имуни ка заводљивом обећању искључивих партикуларистичких идентитета у снажном налету. Што је у то доба била препознатљива – иако ни себи не сасвим артикулисана, а свакако не на начин формираног политичког идентитета организована – позиција великог броја људи у Југославији крајем осамдесетих. Цитираћемо можда кључне редове ове студије, у покушају да најприближније означимо идеал којем и сам аутор тежи: „Идеал братства и јединства је тиме очуван, али не више као израз државно спонзорисане догме већ као „јединство у разноликости“, антитетички супротстављено свим могућим покушајима да буде идеолошки, политички и друштвено-културно искоришћено. Из новопримитивистичке перспективе, бити „прави“ Сарајлија, „прави“ Босанац, значи поистоветити се с антиинституционалним, наднационалним југословенским слободаром.“ (стр. 105) Уместо утапања у процес „ослобађања“ од наметнутих универзалних форми, новопримитивци нису постали део покрета који је наводно представљао еволутивни

прекид са структуром и повратак традицији, а уистину био тек наставак исте културне доктрине, односно само њен формални прелазак са државно-социјалистичке на етнонационалистичку форму. Наместо ауторитарног наднационалног титоистичког режима, уследили су многи ауторитарни национални режими, тако да је структурна непромењеност остала потпуна. Хвале вредни покушаји надреалиста остаће тако упамћени тек као фуснота у неком историјском уџбенику или личном сећању.

Генерацијски и светоназорно и сам припадник дотичног покрета, бар у свом раном периоду (прва два филма), те ван сваке сумње његов светски убедљиво најекспониранији аутор Емир Кустурица, у овој анализи заслужио је посебно поглавље. Током ратова и даље вербално југословенски оријентисан, овај двоструки кански лауреат нуди изнимно занимљиву сопствену рedefиницију овог појма, која се средином деведесетих, случајно или не, некако необично преклапала са свим конфузним лутањима и прелетањима Милошевићевог режима. Нарочито својом монументалном епском сагом о нестанку једне земље *Андерграунд* несвесно је позитивно одговорио на актуелну режимску пропаганду која је управо прелазила са агресивног „кривљења других“ на апстрактно, неодређено и магловито „кривљење свих“, путем афирмације неспорне али потпуно баналне тезе како је рат грозна и стравична ствар. Тиме је на одређени начин допринео одсуству ваљане перцепције и критике националистичке екстазе и допринео продужавању репресивног статуса quo. Комбиновањем играних и одабраних документарних пасажа – приказом одушевљеног дочека Хитлерових трупа у Загребу и Марибору, насупрот истовременом суровом бомбардовању Београда – Кустурица више него експлицитно оптужује западне чланице федерације на неискреност и свакидашњу спремност на издају заједничког циља. Али и Титова послератна социјалистичка Југославија била је утемељена на сличној премиси: њом су доминирали Хрвати и Словенци у непринципијелној „антисрпској коалицији“, а сам српски народ, више је него јасно из

А

ндерграунда

, једини је искрено и потпуно подржао југословенску идеју, за шта је платио најскупљу цену. И даље номинално против сваког национализма, Кустурица у свом раскошном филмском епу заправо кореспондира са креирањем патриотског сентимента скраћене Југославије који из неког разлога не жели да се назове српским, али ни да у себи обједини истински јужнословенски универзализам. Што представља одмак, Леви ће детаљно експлицитирати, од третирања сличне тематике у, такође славом овенчаном, *Оцу на службеном путу* тачно једну деценију раније.

Сви истински југословенски идеалисти представљени су као наивни и заведени субјекти, од стране како отворених противника њеног постојања, толико још и више од бескрупулозних каријериста и опортуниста свих боја, чиме је и њен слом постао нужан и неизбежан. „С једне, дакле, стране стоји национални Идеал, а с друге стране историја његових деформација у пракси. Ту историју у филму јасно сажима централна метафора

подземља. Бекство у подрум требало би да симболизује политичку репресију којој су били изложени „органи“ револуционари какав је Црни, као и сви обични људи окупљени око њега који су искрено и наивно веровали у аутентичне југословенске вредности. Другим речима, прича о југословенском пројекту своди се, према *Андерграунду*, на историјат његових сукцесивних издајстава од стране разноразних опортуниста, диктатора, лажова, лопова – „најразличитијих типова без морала“ какве је могуће наћи на Балкану.“ (стр. 144) Потребно је нагласити и потпуну преданост либиду у његовим филмовима, мора се признати доследно, што резултира изједначавањем непрекидног и разбарушеног распашој уживања типичног за Балкан и идеала југословенства! При чему је не само тело, већ целокупна југословенска национална култура еротизирана и обузета задовољством. Што ће дуго остати препознатљива одредница читавог његовог стваралаштва, посматрана изван овог нашег локалног забрана. Аутор подвргава анализи и веома квалитетан, али донекле заборављен наслов

Кажите зашто ме остави

Олега Новковића који оштро и брутално искрено контрастира крвопролиће на самом (вуковарском) фронту и бесловесне непрекидне забаве у његовој (београдској) позадини, које функционишу заправо као својеврсна ескапистичка анестезија којом се ублажава неподношљиво присуство смрти што ће се напослетку спојити у финалну сцену када ће протагониста Марко, неодговорни београдски бонвиван, и сам постати убица.

Консеквентно на ставу критике према конформистичким, нарочито страним, ретроактивним „проналасцима“ већ постојећих, непремостивих, вековних анимозитета, који догађаје током деведесетих тумаче с фаталистичким миром неизбежности, Леви као парадигматски пример разоткривања планиране конструкције мржње узима бесрамни аматерски памфлет *У окружењу* Стјепана Сабљака чији бројни професионални пропусти боље од било чега другог откривају механизме на којима се гради национална нетрпељивост кроз унапред постављен оквир етничке мржње. Сличне примере, иако не у толикој мери, Леви проналази у екранизацијама познатих утицајних романа два велика „национална“ књижевника:

Нож

Мирослава Лекића и

Четвероред

Јакова Седлара (рађеним по истоименим романима Вука Драшковића и Ивана Аралице), а могућност добровољног потчињавања ауторитету током деценија убедљиво елаборира пример оригиналног Жилниковог

Тито по други пут међу Србима

. Аутор ће посебно похвалити словеначки

Аутсајдер

Андреја Кошака који ће трагичну смрт свог јунака позиционирати у дан када је умро „највећи син свих наших народа“ и тиме симболички означити почетак краја једног доба и дозволу за убијање фигуративних и буквалних створених интернетничких веза међу балканским народима, не изостављајући при томе из вида Сеадов отпор титоистичком

догматизму и ауторитаризму.

Своје финално поглавље Леви посвећује најслојевитијем и вероватно најбољем филму о југословенским ратовима, остварењу Срђана Драгојевића *Лепа села лепо горе*. Овај изузетан филм оставља могућност бројних интерпретација, а Леви ће пледирати за тезу да он – заједно са великим студентским и грађанским протестима српске опозиције у зиму 1996/7. године – превасходно представља покушај редефинисања „грубог“ вулгарног национализма кроз одбацивање свих његових очигледно штетних и негативних ефеката. Врло је занимљиво запажање које повезује тадашњу буку у моди као препреку да се јасно артикулише јасан политички став, поред широке и свеобухватне критике (и лоповског) режима, и изненађујуће избегавање Драгојевића да прикаже лешеве које су припадници његовог вода оставили за собом! Његовим муњевитим уклањањем мртвог тела из кадра (као да оно није нешто што пре и више од свега карактерише сваки рат) постиже се „оптичка манифестација идеолошке мрље национализма“ (стр. 223), као потпуни еквивалент истовременој (филм је своју премијеру имао исте године) „звучној измаглици“ београдских студената и грађана. Што гледаоцу омогућује једноставније превазилажење ексцесног догађаја и психолошки лакше прихватање ситуације као донекле „стабилне“ или „нормалне“, не доводећи у питање саме основе националистичке идеологије. Леви признаје очигледну и недвосмислену критику домаће медијске ратне пропаганде у

Лепим селима

, али плурализам тумачења свих његових значења ипак закључује интерпретацијом која страхове српских бораца заробљених у тунелу на самом крају филма накнадно чини у зачетку оправданом. Етнички непријатељ јесте видљив и постојећи, а његова претња уистину јесте стварна. Међутим, тиме се изједначава, замагљује и најзад поништава разлика између субјективног доживљаја страха и замишљене претње Етничког непријатеља и стварне штете нанесене истом, што је била прилика коју је управо овај филм својим алтернативним завршетком могао потпуно да освести.

Добар шлагворт за своје тезе Леви ће пронаћи у мало познатом телевизијском филму *По слије битке*

Мухамеда Хаџимехмедовића где ће се у једној јединој сцени показати комплетан апсурд следе међуетничке мржње. Снајпериста на свом нишану држи војника за којег није сигуран којој страни припада, те ће до краја остати нејасно да ли је повукао ороз свог обарача: „Како јасно указује снајперистина збуњеност пред призором који види, предмет његове мржње је пре свега фантазамски други – фикс-идеја примењена на емпиријску стварност, убеђење „прелепљено“ преко конкретних појединаца који у њој егзистирају. Друкчије речено, економија етничке мржње утемељена је у трансферу: негативне особине, зле намере због којих „ми“ мрзимо „њих“ заправо су пројектоване, приписане етничком другом“ (стр. 232). Дакле, живот непознатог појединца у униформи, иако непосредно не угрожава снајперисту, зависи искључиво од реализације нетрпељивости према пројектованим, замишљеним и спољашњим особинама непознатог човека као

припадника непријатељске армије. Вредна студија – и избором теме и њеном реализацијом – до сада не превише истраживаног и систематизованог подручја, видљиво је писана пре свега за страну публику, тако да повремено могу да делују заморно објашњења контекста праћена одређеним симплификацијама која су овде већ одавно нека врста „општег места“. Осим тога, заиста је права штета што је аутор своја разматрања усредсредео само на филмове настале у 20. веку, што ову књигу чини неком врстом предпетооктобарске ретроспективе, пошто су у међувремену на политичку сцену ступили неки нови изазови, а такође и снимљени бројни, квалитетни интригантни и контроверзни филмови блиски тематици Распада Југославије на филму.

Да ли узроке за све кржаве страхоте балканских ратова деведесетих треба тражити у конкретним појединцима и одговарајућим политикама или решење пронаћи у лагодном нереклексивном препуштању неизбежности фаталистичког детерминизма, питање је свих питања ове књиге. Као и ваљаног перципирања, а затим и прихватања друштва као хетерогеног и плуралистичког фактора, без непрестане (и неоствариве) жеље да се целокупна стварност нужно своди на – било који – хомогени и монистички чинилац, који, за срећу на дохват руке, треба само да уклони све што му са стране смета. „Дискурс о ратној одговорности заснива се, пак, на другачијим принципима. Је ли, рецимо, могуће некаквог дрекавца кривити за све ужасе и крвопролиће у Босни? На ово питање можемо одговорити потврдно једино уколико смо спремни да поставимо друго питање: да ли дрекавца, у крајњој линији, треба разумети као некакву „датост“ – објективно непремостиву етничку нетрпељивост – или, пак, као симбол паралишућег веровања у етноесенцијалистички мит о „објективној непремостивости“ националних разлика.“ (стр. 231) На том моралном, естетском и идеолошком питању се очигледно и даље ломе копља, не само у непосредно заинтересованим балканским политичким и националним „субјектима“, него и у далеко широј, за то заинтересованој страни академској јавности или круговима блиским конкретним инстанцама моћи, као и уметничким филмским пројектима широм региона. За очекивати је да ће и наступајућа деценија донети неке антологијске наслове (ин)директно инспирисане ратовима деведесетих, који ће своја естетска и идеолошка решења тражити изван постојећих и лако доступних готових образаца, једнако као и студиозне теоријске анализе тим насловима посвећене. О једној земљи која је била, а сада је више нема.