

Novi film Emira Kusturice – najveći tabu domaćeg filma

Marko Kostić (Beograd)

„Carevo novo odelo“ najvećeg srpskog reditelja prikazuje se samo u jednom srpskom bioskopu, u Drvengradu, blizu mesta gde je sniman. Kritike koje se usmeno prepričavaju povodom filma *Zavet* isključivo su negativne. Iz takvih premisa, može se izvući zaključak da je Kusturica ovoga puta preterao, prešavaši granicu epske raskoši i pretvorivši je u skaradnost koja reciklira istrošene lajtmotive autora iz prethodnih filmova.

Ako vratimo film unazad videćemo da ova reakcija nije iznenađujuća. Kusturica već duže vreme nije popularan reditelj u Srbiji, ma koliko njegova lična popularnost kvantitetom pojavljivanja u medijima to prikrivala. Još od hita *Crna mačka beli mačor*, njegova domaća popularnost kaska za uspehom ovog filma u inostranstvu. *Super-osam priče* bile su redovno distribuirane, ali to niko nije primetio; *Život je čudo* prošao je loše u odnosu na broj kopija sa kojima je izašao u srpsku distribuciju. *Zavet* nije ni ušao u distribuciju, a omnibus *Sva nevidljiva deca* nikada se u Srbiji nije ni prikazivao. „No smoking orkestra“ od kad su gadjani flašama, više ne sviraju u ovoj zemlji.

Očigledno je da je u Srbiji reputacija ovog reditelja poljuljana. Da li se to desilo zbog njegovog lošeg imidža u medijima, koji podseća na faraonski, gazdinski monopol ili iz političkih razloga, zahvaljujući (samo)destruktivnim nacionalističkim ispadima, pod velikim je znakom pitanja. Bili bi to, naime, dovoljni razlozi da u Srbiji ne postoje dva miliona glasača kojima bi, po logici, upravo trebalo da se dopadne Kusturičin imidž danas.

Odgovor moramo potražiti u njegovim filmovima. Najpre u *Zavetu* kao najboljim primeru za činjenicu da se noviji filmovi Emira Kusturice Srbima očigledno ne dopadaju, a potom u *Sjećaš li se Dolli Bell*, toj, ipak, neoborivoj paradigmi Kusturičinog uspeha na ovim prostorima.

I zaista, njegov opus predstavlja ozbiljan problem nekome ko hoće da obuhvati sve filmove ovog autora i stavi ih u isti estetski koš. Gotovo je nemoguće voleti rane i kasne Kusturičine filmove podjednako. Oni se razlikuju u strukturi, razlikuju se u emociji, razlikuju se ideološki, pa čak i stilski, iako je ovo poslednje najteže otkriti.

Drugi problem predstavlja Kusturičin autorski dualizam koji nije simetričan. Naime, njegova kasna faza gotovo da nema svojih pristalica. Svi lamentiraju nad *Sjećaš li se Doli Bel* kao da je to deo svete kolektivne (ne)svesti ovdašnjih prostora u koji ne sme da se dira. Mi postavljemo pitanje: da li je *Zavet* tabu ili je on raskrinkavanje tabua istorije koji se nalazio na početku Kusturičine karijere, a koji publika, za razliku od autora, ne želi da razotkrije?

Suština je u tome da Kusturica danas pravi bolje filmove nego što je to činio nekad. Uzroke ne treba tražiti u njegovoj evidentnoj rediteljskoj oscilatornosti, već u kompromisima koje je, kao mlad, morao da prihvati da bi politički uspeo u onom vremenu. Njegov tadašnji kompromis, istovremeno je bio kompromis čitavog društva. Ako se osamdesete demistifikuju, pronalazi se kolektivna odgovornost koja je prouzrokovala devedesete, što čuvarima balkanske memorije nikako ne odgovara, a njih je u medijima isto toliko koliko i u običnom narodu.

Sjećaš li se Doli Bel, najblaže rečeno, precenjen je film, a obožavanje njegove suptilne emocionalnosti samo je paravan za karikaturalnost kojom se građanska svest Sarajeva prikazivala kao palanački igrokaz sa dozom naivne, simpatijske identifikacije. Stvar je zanimljivija zbog toga što Kusturičini filmovi sve vreme čine čvrst tematski okvir koji se retko uzima u obzir, a to je tretman savremene balkanske porodice. Kusturica je zapravo pionir u slikanju stanja, samim tim i pomeranja u savremenom domu na ovim prostorima, jer pre njega, u tematskom smislu, ta vrsta filma u našoj kinematografiji nije ni postojala (ili je pripadala epohi ili crnoj hronici). Kad se stvari tako postave, bolje se vidi putanja kojom se kreće ideja autora – njegov tematski ram je više-manje isti, a promenljiva je dinamika u analizi porodice kao najosetljivijeg socijalnog fenomena.

Kod ranog Kusturice, junaci su tzv. mali ljudi, nejaki, glupi ili obični; kod kasnog oni su intelektualci, umetnici, „frikovi“ ili pronalazači. Kod ranog Kusturice, hipnoza je metafora socijalne nemoći; kod kasnog nadarenost je svedočanstvo o socijalnoj nepravdi. Kod ranog, junaci su seljaci u gradu, kod kasnog građani na selu. Rani govore o homogenim društvenim grupama, kasni o preljubi i rasnom mešanju, rani o prividnoj neslozi, a kasni o prividnoj slozi. Kod ranog Kusturice, priče su centralizovane u Sarajevu, kod kas-

nog su decentralizovane po raznim zabačenim lokacijama. Rani polaze od emocije, a bave se karikaturama, a pozni polaze od karikatura, a zapravo se zaista bave emocijima. Rani se nisu zamerali nikome, kasni se zameraju svima. Rani su namenjeni srednjem staležu, kasni urbanoj podkulturi. Rani počivaju na teoriji globalne metafore, a pod uticajem češke škole i italijanskog neorealizma, kasni su žanrovski filmovi, pod uticajem američke neme komedije, klasične melodrame i mjuzikla (*Crna mačka beli mačor* i *Zavet* su urnebesne komedije, *Super osam priče* su „road movie“ mjuzikl, *Život je čudo* je melodrama, a *Sva nevidljiva deca* omnibus napravljen u saradnji sa Johnom Wooom i Tonyjem Skottom).

Kontraverznost je jedna od osnovnih reči za analizu Kusturičinog opusa, a jedino što se o Kusturici ne može reći jeste da spada u autore koji pričaju jednu te istu priču. Kusturica je kontraverzan autor u pravom smislu te reči, što je karakteristika koja sama po sebi podržujeva receptivni nesporazum sa auditorijumom.

Činjenica je i da se Kusturica vešto prilagođavao ideologiji trenutka svakim svojim filmom, ali ideologija Balkana od Titove smrti naovamo toliko je promenljiva, da je umetničko pariranje datom vremenu postalo više od veštine. Pozicija ovakvog autora više nije prijatna, ona više ne znači mirenje sa nametnutim prostorom, već rat sa nepredvidivim vremenom, ekstremni autorski i intelektualni zadatak. Reklo bi se da Kusturičino prilagođavanje vladajućoj ideologiji danas, po prvi put ide na štetu njegovog filma. To je zato što ovde ideologije više nema, otud je fenomen „Zaveta“ u umetničkom smislu zanimljiviji nego u političkom. Ranije je trebalo ići na ruku konzervativnom društvenom standardu i dozirati promene da statičnost ne bude sumnjiva, a sada treba prvo postaviti ontološko pitanje „Šta je uopšte današnje društvo?“, uprkos tome što aktuelna vlast ovaj odgovor niti traži, niti želi da čuje.

Biti režimski reditelj u današnjoj Srbiji više je lov na vetrenjače nego Rišeljeov plan. Ovakva akcija zahteva kreativnost prema izazovu utvrđivanja šta režim uopšte znači (uključujući i pitanje ko uopšte predstavlja vlast), a zahteva i hrabrost, jer odgovor na ta pitanja, paradoksalno, zahteva participaciju i nadogradnju nepostojećih delova vlasti i svu odgovornost koja odatle proizlazi. A *Zavet* koliko god bio srpska propaganda, toliko je i njeno precizno, dosledno i inteligentno ismevanje.

U podkontekstu *Zaveta* stoji, dakle, neočekivano ozbiljna struktura koju niko neće ili ne sme da prihvati. To je zato što svaka ozbiljna priča snimljena u Srbiji negira ovdašnje društvo: po zakonima nužnosti i verovatnosti svaka

dobra priča pripovedački je dosledna (iz čega proizlazi i etička doslednost), te se suprotstavlja koruptivnom haosu. A Kusturica, kakve god da mu se ideološke ili moralne karakteristike pripisuju, ipak iznad svega želi da snimi dobar film. Ta osobina razlikuje ga od cele inertne kinematografije i čini njegovo delo neporecivo subverzivnijim u odnosu na režim – svaki dobar film pomera standarde, a to u zemlji negativne selekcije nikome ne odgovara. I to u prvom redu ne odgovara javnom mnjenju, pa tek u drugom, političarima.

Tako je Kusturica kao autor ostao sam. Možda ga, kao ličnost, ne treba mnogo sažaljevati, ali simbolika usamljenog cara u poziciji direktora filmskog čardaka na Mokroj Gori, pruža sliku nekog ko je van kinematografije, što je zaista neobična situacija za nekog koga bi istovremeno trebalo smatrati režimskim autorom. Desilo se to delom zato što je Emir Kusturica ideološkim promenama svesno suzio svoj komercijalni potencijal, ali i zbog toga što ovdašnja vlast niti može, niti ume da podrži bilo kakav autorski stav, pa bio on za nju i afirmativan. Podržati režimskog reditelja znači sistemsko razmišljanje, a to režimu ne odgovara.

Zavet je dijalektički film u kome svaka slika dokazuje upravo svoju suprotnost. Iako se događa na selu, analizira se gradski mentalitet; iako je to pastoralna o nacionalnom identitetu, reč je o pokretu otpora protiv vladajuće lokalne svesti. Iako je film po stilu haotičan, u njemu postoji jasna razlika između pozitivaca i negativaca; iako je po utisku šaljiv, on nosi angažovanu notu kritike obezakonjene vladavine nad samoproklamovanom teritorijom. Iako propagira crkvu, raskrinkava se njen lažni asketizam slikanjem spontane zajednice prostih ljudi koji se bave duhovnim zanimanjem. U stvari, Kusturica se *Zavetu*, za razliku od svih dosadašnjih filmova, obračunava sa balkanskom kulturom, a par njegovih prethodnih filmova su bili uvertira u to.

Zavet, reč koja u izvedenom prevodu znači „angažman“ (obavezivanje), naslov je svojevrsnog antibalkanskog filma koji kritikuje domaću kulturu i njene simbole, hvaleći pritom univerzalne korene tih simbola. Drugim rečima, film *Zavet* nosi optimizam. Suprotno ranoj egzistencijalističkoj melanholiji kroz koju je poručivao „Svet je loš, a naš mentalitet je dobar!“, ili srednjoj fazi u kojoj je govorio „Naš mentalitet je loš, ali baš nas briga za svet!“, poslednjim filmom Kusturica govori da je svet dobar, a da nam loši među nama ne daju da to vidimo.

Ako bolje pogledamo videćemo da *Zavet* nije film o jednom mentalitetu već o tri koja samo na prvi pogled deluju isto: „seljačkom“ (jogijevci), „pada- vičarskom“ (skubidubići) i „kriminogenom“ (stvarnikvarnići). Razlog za tu lažnu istovetnost treba pronaći upravo u stvarnikvarničima koji, alarmirajući

stereotipe, svojom glasnoćom ne dozvoljavaju duhovni saziv prvih i drugih. Pošto su kriminalci neka vrsta tampon zone između dva autentična sveta, oni su zapravo i mediokriteti, čime se demistifikuje ceo kriminogeni mit ovdašnjeg establišmenta. Kriminalci ovde nisu nikakva organizovana mreža, oni samo predstavljaju kritičnu masu siledžija koji dominiraju svako svojim okruženjem (zapišanom teritorijom), šef Bajo (Miki Manojlović) u gradu, inspektor u selu. Njih dvojica će juriti svoje bivše partnere, užičku braću, skroz do sela samo da bi sprečili venčanje u kojem za njih nema mesta.

Reč je, rečeno popularnim rečnikom, o lustraciji; o tri zasebene Srbije i dehomogenizaciji kao nužnom prethodniku kulturne zajednice. Tek kada se usled akcije neiskvarenog junaka (Tsane) interesi razidu i izadu iz nametnute kolotečine, nazreće se da su upravo „naši“ – saborci, prijatelji i gosti na svadbama, možda i naši neprijatelji. Kroz saznanje o pogrešnom savezništvu ispostavlja se postojanje razlika između temperamenta i sodomije, između lakih i teških droga, između ljubavi i prostitucije, između slavlja i ubijanja. Sama radnja *Zaveta* jesu raskidanje pakta sa đavolom i posledice takvog čina: užička braća (Topuz i Runjo) uviđaju da je pomoć nevinim junacima u neskladu sa zločinačkim motivima njihovih partnera. Upravo time diferencira se kolektiv i saveznici postaju neprijatelji. Oni zapravo i jesu ideološki neprijatelji od početka, samo što je mreža opšte prihvaćenih balkanskih stereotipa (rakija, trube, direktnost, telesnost, iracionalnost, temperament) prikrivala činjenicu da se iza Balkana jednih krije zaštitništvo i odgovornost, a iza Balkana drugih – podvođenje i sadizam.

Film se završava scenom u kojoj popovi služe liturgiju, trubači sviraju, a mitraljezi gađaju. Ovde nije reč u snolikoj fantaziji, već o muzičkoj stilizaciji gde je crkveno pevanje shvaćeno kao ritam, truba kao melodija, a mitraljez kao efekat. Hram se ruši, ali crkva ostaje: sveta tajna putuje, a slavljenici cupkaju u ritmu kola. Cupkanje za vreme službe može da se shvati i kao jeres i kao crkvena propaganda. Ali ono nije ni jedno ni drugo, već opis duhovnosti bez lažne strogosti i opis slavlja bez griže svetovne savesti. Dramsko integrisanje trubača i sveštenka (Guče i pojanja), može, doduše da se shvati i kao ziheraški izbor najpoznatijih srpskih medijskih lajtmotiva. Ipak, niko se do sada nije odvažio na ovako rasterećenu igru sa srpskim simbolima. Ostalim srpskim medijima redefinisane pravih značenja tih simbola svojim novonastalim zbirom može samo da smeta. Jer, kraj *Zaveta* uskraćuje tipičnoj publici Guče dozvoljeni primitivizam, kao što uskraćuje SPC-u isključivo vlasništvo nad duhovnim vrednostima. Trube su ovde više od igre, crkva je ovde viša od hrama i sveštenika. Svi su zajedno u kretanju, upravo simbolišući način na koji teologija tumači dinamički karakter samog pojma duhovnosti.

Užice u *Zavetu* dobija svoj kulturni film koji borcima protiv centralizacije Srbije pruža mnogo više nego što bi i sami hteli da priznaju. Dešava se to stoga što svaka urbanizacija novih teritorija podrazumeva nove prostorne koordinate čija veza ne odgovara utabanim, društvenim putevima lokalne moći. Otkriti da je urbani mentalitet nešto što postoji van beogradskog gitar-skog ili novobeogradskog hip-hoperskog miljea, znači približiti stvarnost i kinematografiju, što ne odgovara monopolostima ni jedne ni druge strane u Srbiji. Razlog što beogradska publika nije prepoznala ovaj film kao esej o kulturi jednog grada, leži u tome što niko i ne pomišlja da postoje različiti gradovi od Beograda, koji istovremeno mogu da se svrstaju u urbane sredine. Urbane vrednosti su različite od grada do grada, a samo provincijalna, pseudointelektualna, beogradska publika može da pomisli da je njena kultura jedina reč za gradski život u Srbiji.

Sve ovo govori o dramskom promišljanju, tako retkom u jalovoj kulturnoj zajednici zvanoj savremeno srpsko društvo, da možemo da postavimo pitanje da li je raskrinkavanje određenih političkih konotacija delotvornije od ukazivanja na raritetne vrednosti koje pomeraju vrednosne granice u društvu?

Zavet je dobar film u lošoj zemlji i to ga čini usamljenim primerom vrline. Sa jedne strane on nam služi kao dobar primer, a sa druge postavlja još jedno, možda i „najpolitičnije“ pitanje – ko su oni koji su požurili da ovaj film sahrane? Pravedno, siromašno društvo u akciji protiv moćnih monopolista?

Biće da nije tako jer se film i nije davao u bioskopima. U Srbiji i u Kanu ovaj film su gledali sami srpski monopolisti. Otud salonska sahrana ovog filma, ako već ne od vrha, potiče od same Kusturičine ekonomske okoline. A sama ekonomska privilegija koju on poseduje, ipak je manje sumnjiva od celog domaćeg filma i politike, jer Kusturica jeste objektivno priznatiji od cele skupštine i kinematografije zajedno sa njom. Ako je na projekcije na Nacionalnom festivalu i na Festu zalutala i „običnija“ publika, njihovo nezadovoljstvo prouzrokovano je time što ne mogu da se prepoznaju kao ciljna grupa. Ali njihovo retoričko pitanje da li je ovo film za publiku ili za mafijaše, pitanje je koje samo problematizuje neutralnost publike. Ako sebe već smatraju publikom, šta onda uopšte rade sa premijerom države na istoj festivalskoj projekciji? Ako im je ceo korumpirani prizor filmadžijsko-političke žurke odvratan, zašto im nije odvratna njihova sopstvena uloga u njemu, nego im je baš taman distanca od druženja sa monopolistima, dok su istovremeno baš taman udaljeni i od distanciranog, objektivnijeg i moralnijeg pogleda na njih. Može li se definisati ko su uopšte ti „obični“ na ove dve projekcije i šta oni od filma očekuju? Kusturičina odluka da ne prikazuje ovaj film nigde sem „kod svoje kuće“ jasno pokazuje njegovu socijalno jeretičku

zapitanost o tome ko je uopšte ovde raja i da li je možda upravo u raji problem!?

Naravno da jeste! Ali, problem je u raji bio i ranije, samo što je Kusturici raja tada odgovala, pa je zato išao u distribuciju. I zato, ako ipak progovorimo o Kusturičinoj autorskoj korumpiranosti, sve dokazive elemente za to možemo pronaći isključivo u vezi sa prošlošću. Kusturičino navijanje za Koštunicu u ozbiljnom je neskladu sa navijanjem za Antu Markovića krajem osamdesetih. I njegovo sahranjivanje *Umri muški IV* u ozbiljnom je neskladu sa činjenicom da je *Zavet*, između ostalog, akcioni film. Njegov policijski čin u neskladu je sa idealom umetničke slobode, njegovo pozivanje na mediteranski duh, u neskladu je sa zapadnom Srbijom. Njegov nacionalizam u suprotnosti je sa korenima romske tradicije, njegov desničarski angažman u neskladu je sa levičarskim imidžom južnoameričkih revolucija; veza sa žanrovskom estetikom u neskladu je sa njegovim kinematografskim obrazovanjem. Svi ovi podaci daju jednu grotesknu, i možda više smešnu nego tužnu, javnu formu. Ali, grotesknost, inverznost, problem i zabluda, od Šekspira naovamo nisu negativne umetničke karakteristike. Drugim rečima, Kusturica je, ipak, uspeo da svoj ideološki problem preinači u ozbiljan fenomenološki prikaz, da nedostatak stava preinači u dramski ugao, konfuziju u zaplet, nedoslednost u slobodu i paradoks u strukturu. Jedino što nije uspeo jeste da svoj uspeh pretvori u uspeh umetničke zajednice, i da svoju popularnost pretvori u slavu. To je zato što je i u ranoj, kao i u kasnoj fazi, on kao autor, uvek bio sam. Osamdesetih Kusturica je bio sam zato što je tako želeo, danas je sam zato što ostatak Srbije to želi.

Slava za razliku od uspeha, moći i popularnosti, nije individualni pojam. Uspeh raskida vezu sa kolektivom, medijski i ekonomski izdvajajući pojedinca iznad društvenih zakona. Naprotiv, slava je mogućnost da se bude izdvojen i povezan u isti mah. Samim tim, oblici ovog fenomena mogu se objasniti na dva načina – kroz ličnost i kroz kolektiv. Prvi način označava skup mogućnosti da umetnik bude viđen u različitim društvenim kontekstima, drugi način postavlja umetnika u odnosu na skup drugih umetnika. Prvi možemo nazvati moralnom slikom društva, a drugi moralnom slikom umetnika. Većini naših filmadžija nedostaje i jedna i druga konotacija, dok Kusturica kuburi samo sa drugom.

Naime, Kusturica je, očigledno osetvši šta slava znači u prevodu na svetski jezik, odlučio da uradi sve što može da bi doprineo potpunom tretmanu koji umetnik može da ima u svetskim okvirima, a o čemu ovde niko pojma nema. Ako se ograničimo na film najjasnije ćemo videti da je upravo slava ono što fali domaćoj kinematografiji, a ona je ništa drugo nego sociološka refleksija

umetnosti. Kusturica, kao čovek koji zna šta znači trijumf, a pritom ima vizu za svet, za razliku od ostalih ovdašnjih smrtnika, zna i šta je ono što je greška u ovdašnjoj definiciji umetničkog uspeha, pa samim tim i njegovog ličnog uspeha. Ako pođemo od oba pomenuta oblika umetničke slave, videćemo da je ono što srpskom filmu nedostaje referentni sistem.

Sjećaš li se Doli Bell film je koji, jednostavno, ni u čemu nema svoj referentni okvir. To što je stvoren u određenom vremenu i prostoru i što su to vreme i taj prostor bitni za priču filma, to što je u u tom vremenu postigao uspeh i što je geografska granica tog uspeha proširena, sve to i dalje ne dokazuje i njegov kulturuloški značaj. I to upravo stoga što izostaje umetnički sistem u okviru kojeg bi film mogao da se uporedi sa ostalim činionicima sistema. A kad umetničkog sistema nema, preostaju samo profani sistemi političkog i poslovnog uspeha, te samo u njihovim okvirima popularnost ovog filma dalje i živi. Na žalost, u našoj kinematografiji samo dva potonja sistema i postoje. Značaj umetničkog sistema, odnosno društvene slave, za Srbe je nepoznanica. To što Srbi i(li) Jugosloveni i dalje mnogo vole *Sjećaš li se Doli Bel* nikave veze sa slavom nema. Radi se o delu nedodirljive političke memorije koja čuva tradiciju ovdašnjeg mentaliteta u njenoj statičnosti. A pojmovi kao što su kultura, umetnost i slava dinamački su pojmovi u neprestanom kretanju. Kultura je sinusoida koja prožima društvo uvek u različitim amplitudama. Prava umetnička slava menja položaj umetničkog dela kroz vreme, a samim tim i kroz istoriju. Fraza da „vreme pravi korekciju umetnosti“, i da je „umetnik išao ispred svog vremena“ ne tiču se toga da li su i neki loši umetnici bili slavljani ili dobri nisu bili pravilno vrednovani, već se tiče kretanja vremena samog. Kreće se slava, kreće se vreme, pa samim tim i život umetnosti mora da se povinuje tim talasima.

Teorija Osvalda Špenglera¹, po kojoj je kultura ciklični proces, govori da svaka slava mora da rizikuje smrt da bi ponovo oživela. Jedan čuveni američki glumački agent izjavio je da svaka zvezda mora da izbledi, da bi sačekala da Zemlja napravi krug i ponovo je vidi u punom sjaju. Ova složena objašnjenja pokazuju kako razvijene kulture ulažu energije u apstraktna objašnjenja i koliko su na Zapadu apstraktne, nematerijalne stvari budućnosti neraskidivo povezane sa materijalnom svakodnevnicom sadašnjosti. To podseća na misao Alfreda Adlera² koja kaže da projekcija nas u budućnosti, određuje naše ponašanje u sadašnjosti (a ne obrnuto), što govori u prilog tezi da se prome-

¹ Up. Špengler 1996; 1989/90.

² O tome detaljno u: Adler 1989.

ljivi koeficijent našeg statusa u vremenu može izračunati. To znači da i neuspeh može biti deo uspeha u kontekstu slave.

U Americi, naizgleda tako određenoj «vinerstvu» i «luzerstvu», umetnički neuspeh deo je profitabilne računice. Logički je prihvatljivo da neuspeh može biti slaviji od uspeha, a sa druge strane, ni neuspeh ne mora da bude definitivan, niti apsolutan, zato što se menjaju koordinate vremena, i prostora, kao i koordinate drugih umetnika u njima. U velikom svetu, slava i ekonomija bliske su kategorije, sasvim suprotno onome kako se na Balkanu definišu. Slava donosi ekonomiji duhovni smisao, a ekonomija slavi slobodu kretanja kroz duhovno tržište. Žorž Bataj³ pisao je o ekonomiji kao odstranjivanju materijalnih viškova. Prihvatimo li ovo, dolazimo do toga da je slava referenca njenog uspeha.

Vratimo se domaćem filmu. Da bi neka kinematografija zaživela potrebno je tumačiti je kao celinu njenog životnog veka, a njen organizam kao nešto što je sastavljeno iz delova i podložno promenama. Umetničke vrednosti određenog filma, kao i drugih filmova jedne kinematografije, podložne su promenama. Ako neko delo sadrži istu vrstu popularnosti kroz vreme, u pitanju je ili hibernacija ili veštačko održavanje ukusa i mišljenja koje nema nikakve veze sa kulturom, već sa nečim sasvim drugim. Svaka vrsta rizika, naime, vodi u promene, a promene bi mogle da sa društvenog trona sruše najgore među nama koji su tron uzurpirali; otud ovdašnji običaj da se pozicija onog ko je na tronu vrednosti održava nepromenljivom što je duže moguće.

Što se Kusturice tiče, on je, budući delimično izvan ovakvih, ovdašnjih običaja, uspeo da pobedi jedan od dva stereotipna pravila ovdašnjeg mnjenja, a to je ono koje smo nazvali moralnom slikom umetnika, šire poznatom pod imenom društvenog imidža. Kao malo koji srpski reditelj, Kusturica je uspeo da od sebe stvori dvostruki lik heroja. Tu poziciju koja je danas svakodnevna, u svetskom filmu utabali su u Evropi Fazbinder, a u Americi Pekinpo. Bez obzira što sloboda ovakvog delanja nije dozvoljena svakome na malograđanskoj srpskoj filmskoj žurci, Kusturica je zaista puno radio na svom imidžu prašnjave zvezde: Kusta je dobar sa rajom, a pritom zna jezike, prima orden, a svira rokenrol. Kralj i stolar Drvengrada, vazal i kraljević, zapadnjak i nacionalista, Emir i Nemanja, poput superheroja iz američkih stripova vodi dvostruki život, inteligentno stvarajući od sebe, (tj. od tuđih konotacija sopstvene ličnosti) referentnu tačku ili, kako se to često kaže, instituciju.

³ Up. Bataj 1995.

Ali, superheroji nose arhetipski problem koji smo već pomenuli – oni su usamljeni. Kao metafora po sebi, superheroji svedoče o tome da je jedno voditi bitku (uspeh) a drugo dobiti rat (slavu). Zato su superheroji ponekad i tragične ličnosti, kao na primer u *Srebrnom letaču*. Mada danas u savremenim bioskopima imamo i *Fantastičnu četvorku*, gde nam se pokazuje kako i superheroji u izvedenom kontekstu imaju jedni druge kao referencu. Isto tako, *star sistem* iz najslavnijih dana Holivuda stvarao je i mitologizovao svoje zvezde. One su, doduše, bile pomerene od društva, sa svojim izolovanim ogledalima i pudrijerama, ali su u kontekstu umetnosti čak i one imale društvo: imale su jedna drugu za poređenje, a imaju ih i danas. Ditrih, Dejvis, Garbo, Flin, Gebl, Kuper, Din, Klift, poput antičkih bogova samo zajedno čine mitologiju. To nije tako zato što zajednica čini pojedinca jačim, već zato što se čak i samoća, kao kategorija umetničkog imidža ne može odrediti bez poređenja unutar umetničke zajednice.

I, pošto je shvatio da mu i pored uspešnog imidža fali nešto od onog što slavne kolege na zapadu imaju, Kusturica se posvetio drugoj konotaciji slave, onom potencijalu što se popularno zove „umetnički talas“.

Shvativši da slava Beatlesa ne bi bila ista bez Stonesa (ili the Who), da slava Bunjuela ne bi bila ista bez Dalija (ili Lorke), da slava Godara nije ista bez Trifoa (ili Šabrola), a tako isto ni Leonardova bez Mikelandela (ili Rafaela), Sofoklova bez Euripidove (ili Eshilove), da slava Oca nije ista bez Sina (i svetog Duha), da slava Šive nije isto bez Brame i (Višne), Kusturica organizuje festival, pravi žurke, školuje studente, producira filmove. Ali zašto ne uspeva da stvori taj famozni talas, kakav je do skoro viđan u iranskom filmu, a već se nazire u našem susedstvu, u Rumuniji i Mađarkoj?

Talasi slavnih perioda u umetnosti nemaju isključivu vezu sa združivanjem i prijateljstvom među umetnicima. Grupisati stvaraoce na jednom mestu i naterati ih da se druže nije dovoljno. Potrebno je da se stvori unutrašnja nit između umetnika, taman dovoljno vidljiva da se može primetiti sa strane. Dramske umetnosti su po svojoj strukturi (prema Nortropu Fraju⁴) primer ovog fenomena: autor se u drami ne obraća direktno gledaocu, već se preko glumaca u dijalogu pravi da je okrenut samom sebi, a time samo pojačava pažnju posmatrača. Dramsko delo grupiše niz likova, koji se ponašaju kao društvo za sebe, a zapravo mame društvo u publici da prihvati njihov sugestivni zaključak. Implicitnost poruke u ovom tumačenju jeste eksplicitnost konotacije, a ritual indirektnosti obraćanja u odnosu na direktnost namere

⁴ Up. Fraj 2007.

čini upravo samu osnovu mitskog obrasca. Dramaturgija je alegorija mita, ona nam savršeno prikazuje organizam mitskog talasa, odnosno strukturu slave. Drugim rečima, autorska veza između slavnihi umetnika mora da postoji, ali ona mora da bude otkrivana od strane drugih.

Ključno pitanje je, dakle, ko su ti «drugi»? Kao i više puta do sada, ovde moramo da se poslužimo društvenim zakonitostima; „drugi“ su socijalni skup koji je levim krilom sačinjen od kolega i prijatelja, centar čine profesionalni posmatrači, a desno krilo obrazovaniji ili bogatiji među laičkim gledaocima. Ova ekipa (auditorijim), iako pojedinačno razvrstana u različite okvire, kada je reč o umetničkoj distribuciji predstavlja nevidljivu celinu koja utiče na to da li će neko delo biti uspešno ili ne. Slava, za koju smo rekli da predstavlja talas ovakvih uspeha, označava vreme u kome je ceo pomenuti društveni skup potčinjen talasu određenog mita, odnosno umetnosti. Drugim rečima, slava se dostiže kada su umetnici iznad društva, to jest kad oni obrazuju mit iznad svakodnevnice.

Nasuprot tome, mi živimo u sredini u kojoj je auditorijum organizovaniji od stvaralaca, veće građana bolje spremno od sudija, učenici fizički jači od zbornice. U toj situaciji umetniku, sudiji i profesoru, ne preostaje ništa drugo nego da se povinuje pravilu društva i dozvoli da ga ono apsorbuje. Ako već nije na vrhu, umetnik će i dalje bivati pozivan na koktele (profesori na maturske žurke). Kod nas auditorijum nema funkciju posrednika, već kočničara informacija. Viši auditorijum svesno ometa promene da ne bi izgubio svoju poziciju, dok niži pristaje na statičnost koristeći nizak društveni standard kao svoju privilegiju. Umetnici, u takvoj siutaciji, napuštaju svoje etičke principe menjajući ugao posmatranja, postajući od receptora recepčijenti, a taj im kompromis omogućava opstanak u situaciji osporenog autoriteta. Druga reč za pristajanje na poziciju posmatrača, uz izvučeno pravo da se bude i posmatrani, jeste korupcija. To je bežanje od odgovornosti u trenutku kada je moguće da se reč posmatranog shvati pogrešno. To je već pomenuti strah od neuspeha. A neuspeh je u ovoj sredini pojačan vrlo malim šansama da će se nečiji neuspeh ikada pretvoriti u uspeh, jer umetnost kod nas nema onu dinamičku prirodu koja bi joj omogućila sopstveni život. Zbog toga je ni ne možemo nazvati pravom umetnošću, već pre društvenom represijom.

Ova obrnuta, pogrešna hijerarhija vidljiva je na više nivoa. Klubovi su mesta u kojima vladaju redari, TV-ekipe su grupe u kojima vladaju tehničari, ulice su mesta u kojima dominiraju huligani, crkvom se najviše diče nacisti. Bez obzira na administrativnu hijerarhiju, najnižima se dozvoljava društvena dominacija i to najviše putem fizičke snage i vokalne glasnoće. Intelektualci i alternativci čudaci su, građani nižeg reda, kao i svako ko pokušava da se

emancipuje iz nametnutih socijalnih normi ponašanja. A preko puta su neobrazovana socijala, zli trgovci i umetnički dezerteri, tj. oni koji su hteli da se bave kulturom dok je to bilo lako i bezbedno. Kada kultura počne da se suprotstavlja fizički jačem auditorijumu, deo umetnika odjednom prelazi na stranu huligana ili trgovaca. Pravi umetnici, pod uslovom da ih je bilo i da su opstali, ostaju sami, anonimni i sa modricama.

Sve ovo nije posledica toga što su varvari došli u Vizantiju, niti toga što su seljaci došli u Beograd, već je posledica činjenice da je korumpiranim Beograđanima ovakav odnos snaga oduvek i odgovarao. Sve je, naime, postavljeno tako da odgovora mediokritetima, koji strateški prikrivaju pristojnost u prisustvu huligana, a veličaju tradiciju kad su u društvu emancipovanih. Huligani zapravo odgovaraju mediokritetima, onima koji ponekad vole da idu na utakmice i onima koji ponekad pročitaju neku knjigu. Onima kojima se sviđa film *Sjecaš li se Doli Bel*. Trenuci umetničkih talasa, božanski periodi tektonskih kretanja društva intervali su u kojima mediokriteti bivaju pomereni iz centra na marginu, iz interesa u interesovanje. Tada prestaje statičnost i počinje zapadna umetnost, odnosno istočni mit.

Ne treba pomisliti da je „zlatna“ umetnost nešto što se konstantno dešava u razvijenim zemljama, kao ni da tamo nema vladavine mediokriteta. I na Zapadu plima zapljuskuje samo ponekad, a statistika huliganstva je visoka, čak i mnogo viša. Ali priroda talasa i jeste u tome što dolazi samo ponekad, kao što je priroda zvezda da trepere i da se vide periodično. U međuvremenu, postoji mistično čekanje – nebrušeni intervali koji ispunjavaju godinu od leta do leta. Ovdašnji problem je u tome što se umetnički talas u najslobodnijem obliku u Srbiji nije desio NIKAD! To se svakako nije dogodilo ne zbog toga smo mi, ah, prokleti ili tako nešto mistično, već zato što smo dovoljno mali i nerazvijeni da je onima manje talentovanim (a oni su većina), uvek bilo lako da svaki talas ili zaustave, ili obezvrede, ili ga pogrešno klasifikuju. Kad se talas vraćao niko nije mogao da ga prepozna, a tamo gde su ranije bile hridi, sada su tržišni centri. Otud huliganstvo i kriminal na zapadu pripadaju (visokoj) statistici, a ovde (niskim) društvenim vrednostima.

„Zavet“ je film o glasnoći mediokriteta, o načinu na koji inferiorni vrše političku borbu za svoju dominaciju, kvareći žurke talentovanih, lucidnih i nezavisnih. Ovaj film je pokušaj da se glasni nadglasaju. Ali ono što ostaje kao problem jeste Kusturičina suviše poznata prošlost koja je u periodu osamdesetih predstavljala savršenu formulu za stvaranje novih generacija glupaka, koji su tada, pošto je nadolazilo novo vreme, učili pomalo od hipnoze i tako svakoga dana, u svakom pogledu, sve više napredovali. Do devedesetih. Tada još tihi i mirni i sa „ono malo duše“, jer su još bili mladi,

glupaci su do devedesetih ispleli svoje mreže. A onda je hipnoza na ovim prostorima doživljavala svoj vrhunac.

U novom milenijumu Kusta pokušava da se zavetuje, ali nema kome. Nema, jer je izdao „kolektivno nesvesno“ srpske društvene bezbednosti i preinačio ga u samodestruktivni, hamletovski krik. Otud on i ne uspeva da formira umetničku zajednicu, jer mediokriteti na koje je uticao, sada drže javno mnjenje i auditorijum trule Danske. A auditorijum nije lud da se preokrene sad kad mu je krenulo, i da se potčini autoru, sad kad je jači i od najjačeg. Auditorijum, jači od svog tvorca, predstavlja društvo koje poput frankenštajnovog monstruma beži iz drvenog zamka, spušta se niz brdo, i ide u grad, u kafić.

Otud je Kusturičina slika porodice svesno degradirana iz filma u film, i takva obrnuto proporcionalna uzvišenosti onih koji joj se suprotstavljaju. Porodica kao simbol neposredne i nametnute društvene okoline u spokojnom *Sjećaš li se Doli Bel*, malo po malo, rasturala je svoj harmonični oblik, sve više poprimajući disonantne tonove i sinkopirane ritmove. U svom prvom filmu Kusturica se priklanja nametnutom patrijarhatu malograđanske statičnosti (*Sjećaš li se Doli Bel*), u drugom vrši preljubu (*Otac na službenom putu*), u trećem beži od doma (*Dom za vešanje*), u četvrtom traži porodicu van doma (*Arizona dream*), u petom je koristi kao kriminalni „cover“ (*Underground*) u šestom je rasno liberalizuje (*Crna mačka, beli mačor*), u osmom, preljuba je jača od osećanja porodične vezanosti (*Život je čudo*) i u devetom se porodica vaspostavlja u najdekadentnijem obliku (*Zavet*), u najdaljoj mogućoj tački od pater familiasa, a i od svih mogućih značenja reči „familija“. Sa maloletnim, blagoslovenim mladoženjom u ženskoj haljini, sa odbeglom užičkom mladom, sa „Doli bel“ (Ljiljana Blagojević) konačno udatom za kapetana „Atalante“ (one koja nije rođena kao muško), posle tri decenije smucanja sa lošim muzičarima koji vole Italijanski jezik.

Da rezimiramo, Kusturica je jedini reditelj u Srbiji koji se usudio da se suprotstavi srpskom društvu, (jedini kome se to može, reći će neko), prvi koji je odlučio da izbegne Filmadžijsku žurku, i da napravi svoju, bolju. Ali, „monopol“-žurka skuplja je od svih igara i Kusturica zato plaća cenu nemanja priznanja koje odgovara njegovom statusu. Gomila gluposti koje pod okriljem politike javno izgovara, zaista je mnogo simptomatičnija za osobu van igre, nego za nekoga ko igrom vlada. Iz govora povodom kosovskih demonstracija, jedna rečenica posebno je indikativna: „Svako ima pravo na svoj mit. Kao što amerikanci imaju Holivud, tako i mi imamo Kosovo“. Tautologija je više nego jasna, a i očekivana: nije Kusturici bitno Kosovo, njemu je bitan mit bez kojega on neće biti ni Godard, niti Peckinpah, niti

Fasbinder. Kako mu predočiti da greši? Prava šansa je u učlanjivanju u pravu opoziciju u kojoj će moći da postane Miki Maus i sačeka pobjedu, ako se ona uopšte ovde desi. Ako ne, bar će imati svoj zavetni (ne)uspeh, svoj drveni krst i svoju prašnjavu scenografiju. A šta sve to znači u višem kontekstu, nije pitanje za zemaljski auditorijum. Proxima Estacion: L'Atalanta!

Literatura

- Adler, Alfred. 1989. *Smisao života*. Novi Sad.
- Bataj, Žorž. 1995. *Prokleti deo: esej iz opšte ekonomije*. Novi Sad.
- Nortrop, Fraj. 2007. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Novi Sad/Beograd.
- Špengler, Osvald. 1996. *Antropologija moći: čovek i tehnika*. Beograd.
- Špengler, Osvald. 1989/90. *Propast zapada*. Beograd.