



Бождар Зечевић

Смрт и васкрс Шумадинца

Друга Југославија распала се 1991. после више од две деценије разградње, превирања, криза, надмудривања, подваљивања, подметања, крађе, отимања, дивљања полумафијашких врхушки, које су се, без покрића, називале националним *елиџама*, ратног хушкања и пуштања из боце свих злодуха једног посрнулог друштва, при обилној, понегде и пресудној помоћи Запада, који се онда, као и сада, еуфемистички називао *међународном заједницом*. Распала се у крви и гноју који је покуљао из расеченог чира. Сва негативна енергија, која се деценијама скупљала испод тепиха на коме су биле изаткане епске слике хармоније и прогреса, братства и јединства, самоуправљања, несврставања и лањских снегова, разлила се као крваво мастило по овој тужној мапи. Почео је национални и верски рат свих против свих. Дивље хорде хулигана са стадиона узеле су оружје и претвориле се у паравојне легије странаца на домаћем тлу; настало је беспопштедно међусобно сатирање, масовни масакр недужног сановништва, плачке, силовања и крволочна убиства којима је данас

тешко утврдити тачан и број и карактер. Титова армија, која је деценијама била узгајана као *ковачница брајтстива-јединства*, *Југославија у малом и ситуб будућности свих наших народа и народности*, остала је за неколико месеци те 1991. године без иког свог осим голобрадих дечака на одслужењу војног рока и официрског кадра из титовске номенклатуре, углавном збуњених и затечених Срба. Брзо је ишчезла остављајући мангупима широм земље хиљаду милијарди долара улаганих у њену мегаломанску структуру. Појединачна херојства Срба, официра и војника, само су појачавала апсурд овог наметнутог рата у коме је, на свим странама, највише страдало недужно становништво свих вера и нација.

Била је то иста она кинематографска публика, некада шаролика а моћна популација југословенских биоскопа и пулске Арене, која је клицала *Валџеру* Бате Живојиновића и обожавала га. Крај мита о *Валџеру* био је неочекивано драстичан и крвав, страхан у својој стварној огољености. Догодио се пре него што се ико надао, али је био дефинитиван, неопозив; као смрт

у филмовима Шаброла. Једна деценијама стварана илузија, онај драги, колективни архетип народног јунака који је Бата тако гајио на путу ка популарности, умирао је сада у болним конвулзијама, у грчевима и агонији; све заједничко из колективне свести *Валтера* преко ноћи је горело, рушило се. Већ следећег јутра пушило се на тој ледини ново згариште, са гомилом отпада и разбацаних илузија.

То је слика коју нам испоставља филм Срђана Драгојевића *Лейа села лејо ѓоре* (1995), пример да кинематограф може да дестује као *вид стварности* не инспирисан догађајем већ и као продужетак самог догађаја и реалних збивања којима је окружен и мотивисан. Као Вертовљев *жизнь враслох*, али у кључу *ре-енацтмента* савремених *history-channela* или *кабловског документарца*, овај филм је прича за себе. Настао у току тог рата, без историјске дистанце, и сам је доброно контаминиран митовима и предрасу-



Велимир Бата Живојиновић
у филму *Валтер брани Сарајево*
Хајрудина Крвавца.

дама, мада је на моменте деловао драматично, као проширење стварности саме; као *рај* *уживо*, како се и називао један други филм из тог времена. Ране су још биле отворене, обрачун свих са свима још није био завршен. Драгојевић је хтео да његов филм буде метафора о рату који је у току, желео је да уђе у нека његова актуелна питања, чак и да суди ко је ту прав, а ко крив. То се могло лако прочитати и то сад на страну.

Врлина овог филма је у томе што та проширена, готово *глобална мейн-фора* неочекивано успева: по ткиву филма расејано је мноштво живописних симбола, асоцијација и призора, који се слажу у алегоријску представу живота и смрти једне земље; њу, ту земљу, Драгојевић види и показује као мрачни, слепи, недокопани *тунел*. Грађен у масовном позорју опсена и имагинација, отворен као Потемкиново село са крвавим слутњама, овај лагум претворио се у гнездо нечистих сила. Ту спава “Дрекавац”; “ако се пробуди, појешће село и све ће куће попалит”, више је него јасна асоцијација на наслов филма. Филм се отвара и затвара корачницом “Уз маршала Тита” која одмах буди гроздове асоцијација. Прокоп је читка алегорија Титове Југославије, једног подземног, незавршеног пројекта, у који је уложено ко зна колико живота и смрти, заједничких судбина, вера и илузија, нарочито илузија. Њих, те илузије, то *имагинарно означено* (термин Кристијана Меза) обилато је помагао и филм, нарочито *партизански филм*, жанр који је *Највећи Син* фаворизовао, чак лично држао под контролом. У извесном смислу и *Лейа села лејо*

горе је њартизански филм, “прва међу парадигмама наше филмске историје” (Тирнанић, 202).

Драгојевић је написао у заглављу свог филма: *Овај филм је посвећен кинематографији земље која више не постоји*. Дакле, кинематографији *Валтера*, и не само њега него свих оних ликова које је успешно заступао митски двојник југо-филма Велимир Бата Живојиновић. Зато је најузбудљивије место у Драгојевићевом филму био шок од појаве Бате лично. Изванредна и необично смела редитељева замисао подигла је филм, и он функционише као метафора тек од часа када се у њему појави Велимир Бата Живојиновић главом, у лику заставника ЈНА Гвоздена, за кога се убрзо испоставља да није нико други до двојник *Валтера самог*: заступник оног народног биоскопа друге Југославије коме је филм *Лейа села*, видесмо, и посвећен.

Лик Гвоздена Максимовића састављен је од крхотина Батиних *имагинарно означених*: трупаш, војник из народа, заставник ЈНА, кога је рат преконоћ унапредио у капетана, савестан, дисциплинован, ауторитативан; брије се у сваком белају, као некад у Крвавца. Он више не командује, нема своју јединицу, него се нашао сред шаролике паравојне формације, нечега између војске и хајдучије, између Крвавчевих *Диверзаната* и Шоракове *Мале њљачке влака*; тачније, парафразе на размеђу *Седморице величанствених* и *Дванаест живосаних*, освежених корена и специфичног шмека урбаних маргиналаца; шесторице типичних антихероја суморних деведесетих. Тирнанићу с правом делују као “скупина десперадоса, *дивља хорда* коју сачињава-

ју шаролики карактери (разочарани припадник ЈНА, београдски шанер, наркоман – такође београдски, провинцијски професор, једна жртва телевизијске пропаганде о закланом народу, његов кум, четник-почетник, те дечко из краја, босански сеоски ђилкош, иначе аутомеханичар, плус једна залутала америчка новинарка) склања се пред бошњачком офанзивом у један напуштени тунел, реликвију *свешле прошлости* реалног социјализма” (истио, 199). Заједно са Гвозденом сатерани су у тунел као у ступицу; живот и рат су их осудили на исту судбину. Два времена у једном. Два света згурана у бездан и мрак, у коме се гложе и уједају.

Овај Валтер би да командује, али га више нико не ферма. То осећа и он, па даље и *не смара*. Иако најстарији, по годинама и по чину, он зна да га је сам



Никола Којо и Велимир Бата Живојиновић у филму *Лейа села лејо горе* Срђана Драгојевића, 1995.

овај рат деградирао на једног од *добровољаца* (са истоименим Голубовићевим филмом се добро *римује* по Шабролу); он је *ћейи*, у ствари *седми* то чак ове банде. Он је био тај који је на Титову сахрану ишао 350 километара пешке по целој Југи, носећи исту ону Титову слику која, као лајтмотив, прожима цео филм.

Њему се зато и подсмевају: “друзе Стари”, свирају му *Интернационалу* на усној хармоници, он се стидљиво смешка, све до отворених плуски: “Могу да кажем да је та Титова војска била једна од већих несрећа која је човека могла да снађе...” каже Гвоздену главни лик дивље хорде (Никола Којо), речима које морамо навести у изворнику и за то унапред тражимо опрост читаоца: “Док вам је ћопави Загорац трпао у џепове америчке доларе знали сте да кењате о братству и о јединству и да се смешкате једни другима, а онда је дошло време да сведете рачуне. Нема проблема. Само што их нисте раније сводили, а? Него сте се педесет година издржавали овде, педесет година возили скупа кола, карали најбоље пичке, па сад кад се кита више не диже, ајде сад да се бавимо поштењем. Е, па искењам се ја на то ваше поштење и на целу ту вашу поштену генерацију, пизда вам материна свим вама поштенима”, одобравају Бати у лице и други јунаци филма, од којих је један управо син “*ex* пуковника *ex* ЈНА, са традицијом битанге и алкоса”. Бата негодује, опире се колико може, гунђа, прети. Али као остатак негдашњег света и естаблишмента он једва одржава старе илузије и неопозиво клизи у понор. Свршетак једног мита, издисај брижљиво негованог сте-

реотипа, прави крај *Корчагина* (*Диверзанџи*), *Тиџра* (*Мосџи*), *Валиџера* и зашто не... *Сџароџ* главом.

Бати ни лично није било лако са овим Гвозденом и Драгојевићевом *дивљом хордом*. “Нисам дозвољавао да ме у филму, наравно, ови млади гневни људи понижавају” каже Бата у једном интервјуу. “А требало је да ме понижавају као лик официра ЈНА. Водио сам стално рачуна да они не добију превагу, било да говоре о Титу, о његовом времену, или о ЈНА, или док говоре о томе како смо онда живели и шта смо им све обећавали... Ја сам заправо покушавао да оправдам тај лик и све што стоји иза њега јер сам кроз то, на неки начин, и себе оправдавао. У дијалогу је требало нешто померати да бих ја могао да оправдам своју генерацију. А моја генерација јесте крива за све што се десило”.

Ово је сасвим необичан случај, дакле филм као *проширени живоџи*, лична дилема глумца као човека који пролази кроз стварну, *болну кайџарзу* и *сџиџму*. Са једне стране, он настоји да оправда Гвоздена и себе. Са друге, он Драгојевићевој *дивљој хорди*, у суштини, *не замера ниџиџа*.

“Драгојевић је отворио проблем овог рата на начин који показује колико је његова генерација трпела. Све што се десило, све се то свалило на живот младих људи који потписују овај филм. Они су оштећени. То је филм гнева, тај филм шамара, он упозорава, износи чињеницу да су ОНИ изгубили пет година свог живота од када ово траје. И то је по мени права порука филма” завршава протагонист.

Све то игра и преживљава Бата Живојиновић, “художествено”, као веродостојно и истинито осећање, (веродостојност и истинитост осећања били су прва два постулата система Станиславског). Стварно. Дисциплиновано. Глувачки и људски. Он зна где је, шта ради и зашто ради. Он је не само прихватио него и надградио Драгојевићеву парадигму, удахнуо јој душу; изненадио је и самог редитеља и своје младе партнере. “Ја сам улогу прихватио због Драгојевића и његовог првог филма и због заиста изузетних младих глумаца: Бјелогрића, Које, Цвијановића, Мандића, Петровића... Али на првом месту ме је привукао Драгојевић, његов редитељски приступ. И његове речи да дозвољава да се не поштује текст уколико сматрам да могу нешто друго да учиним, да побољшам. То је говорио чак док је трака текла. Пружио ми је могућност за креацију и хвала му на томе...” Бата и Драгојевић заједно су остварили једини метафорични лик у целом филму. Остали су мање-више стереотипи. Уместо карикатуре и поруге створен је истинит, трагичан карактер, опет знак једног времена.

Занимљиво је шта о овом, сасвим посебном случају, у коме глумац игра и себе и најстоји да оправда један фикционални лик, пише Богдан Тирнанић (Тирнанић, 2008). Он ће поводом Батине појаве у *Лейим селима* изнедрити једну од својих карактеристичних теза, коју би овде требало цитирати у целини:

“Посебан је случај Бате Живојиновића у овом филму. Он само привидно тумачи лик разочараног припадника ЈНА, човека који је деценијама стајао

на бранику оцабине и који је препешачио три стотине и кусур километара идући на Титову сахрану, све време гацајући по говнима до колена. А заправо се Велимир Живојиновић појављује овде *par lui temme*, у лику Бате Живојиновића, као икона југословенске кинематографије... Шта све ово говори? Неколико битних ствари. Пре свега то да је сет знакова, који је, током минулих деценија успоставила југословенска кинематографија – и који се многим чинио као банална стереотипија – сасвим способан да обради тематику која је потпуно опречна оној која га је наизглед произвела за дневне потребе. Филм *Лейа села лейо горе* је истинити приказ управо минуле (?) ратне драме јер понавља истину филмова Шибе Крвавца, који су демистификовали једну лаж напумпавајући је до пароксизма...Са друге стране опет, показује се да је Југославија морала пропасти јер, уз остало, није као друштво била дорасла својој кинематографији. Кинематографија је, симболично, у Драгојевићевом филму онај отфикарени прст из уводних или завршних кадрова, оно што је кварило срећу сред идиличног пејсажа опште залудности. Још горе од тога: земља која не схвата своје филмове осуђена је да их поново преживи у стварности. Не говори филм Срђана Драгојевића о ономе што се у земљи догодило, него се земљи догодио филм Срђана Драгојевића и пре него што је снимљен. Четник је стигао у тунел Вељка Булајића. Успут је прошетао земљом, вративши се у филм да умре тамо где му је место. Пропаст земље је, посматрана из таквог угла, само један жанровски клише. Све што се променило јесте иконички

садржај филмског лика чије је име Бата Живојиновић. И о томе се једино ради у филму *Лейа села лејо горе* Срђана Драгојевића” (исто, 202-203).

Тирнанић је делимично у праву што се тиче *глобалне мейџоре* која функционише као *проширење* стварности. Веома је занимљива и његова уврнута теза да је Југославија умрла зато што није добро гледала своје филмове и да је њена пропаст већ садржана у жанровским клишеима *Валтера*, тј Хајрудина Крвавца и Бате као *иконе* партизанског филма. Ништа се, међутим, није променило у *сеју знакова* који твори не само карактер Гвоздена, него и цео идеативни слој филма. Променио се, доиста, иконички садржај чије је име Бата Живојиновић. Он је реорганизован од истог репертоара знакова, али је, да се послужимо једним компјутерским изразом, *ресетиован са нарочитом* намером. Онај народни јунак, кога је Бата целога живота градио на архетипу, сада изгледа као нека врста двојника, који је изненада одмаглио, ишчезао.

Сведочимо како *Шумадинац*, Батин главни сликовни прволик, бледи са обзорја. Сав онај херојски и ратнички, у суштини романтични и утопијски *архетип* народног јунака губи се у овом рату без спољног непријатеља. *Шумадинац* је, стално “присутан у одсутном”, како би рекао Умберто Еко. Двојник, утвара. На четири узастопна места у филму Бата, преко радио станице, призива свог *Шумадинца*, њему очигледно добро познатог, неку вишу команду, која треба да их извуче из ступице, да их спасе, да “пошаље коњицу”, како жанровски стереотип исмејава један од ликова из тунела. Али

митски *Шумадинац* ћути, не јавља се. Иако му се отворено подсмевају због привржености овој утвари, коју непрестано зазива и која му непрестано не одговара, Гвозден чврсто верује у смицао своје слике света. Кад му се двојник коначно јави, његово лице се озари: “Шумадинац, кућо стара, па што се не јављате, бре?”.

А онда шок. Онај Еков и Цвијићев *Отсућни* Шумадинац (Јован Цвијић је антиципирао Бату Живојиновића у свом чувеном делу *Психичке особине Шумадинаца*) саопштава му да помоћи нема и да је препуштен сам себи. Нема коњице. Нема витезова и јунака. Нема диверзаната који стижу у последњи час, спасавају мост, сатиру буљук непријатеља, дижу опсаду, побеђују. Нема Корчагина, Тигра и Валтера. Нема ничега. “Држите се” крчи кроз загушени етер удаљени, митски *Шумадинац* и онда сасвим заћути. Значење ове алегорије је очито; чита се као шок. Чаробна сила је ишчезла. Митски двојник је коначно нестао и оставио Бату у рупи, под непријатељем, без воде и хране, као парадигму смрти, која ће се брзо и догодити.

Нестанком *Шумадинца* дословно се завршава једна епоха, једна представа света. Невидљива, али присутна вертикала руши се у парампарчад. Ту сад долази псовка, страшна у колосалној немоћи, жестока. То је крик – гласна завршница једног суровог времена, по снази слична оном Батином “Животе!” из треће сторије филма *Три Саше Петровића*. Бата заврљачи моторолу у стену и урла “Шумадинац! Сто пута ти јебем матер!”. То није само грдна псовка, него и стострука клетва упућена најрођенијем, самом себи, нешто

завршено, дефинитивно, чему се нема шта додати ни одузети. Једна мезовска *џромада значења*, један Делезов *све-знак*. Цела Југославија, или бар оно што је од ње остало, немо је гледала агонију народног јунака, и своју, на великом екрану. И као што је семантички *велики скок* у филму *Три* најавио заједнички узлет и Бате и југословенског филма, тако је овај *семантички њад* означио пропаст једне колективне илузије.

Наш путовођа у овом истраживању, Вламидир Јаковљевич Проп, под митом подразумева повест о боговима и божанским бићима у чију збиљност народ верује. “Није ту реч о веровању као психолошком, него историјском фактору” (Прорр, 47). И заиста, живот овог кумира одсликавао се у постојању недодирљивог *Валтера*, у који веровао и највећи део тог пука и сам филмски Валтер, који је уз њега црпао снагу. То је онај Пропов *историјски фактор* који лежи у корену сваке бајке. И митски и стварни Броз нестали су са Батиним *Шумадинцем*. (Прадоксално, личност за кога многи верују да је хотимично и одлучно упропашћавао Србију, нестало је заједно са овим својим “историјским панданом”). Како ли је тек било самом Бати Живојиновићу у тренуцима у којима се приближавао својој личној катарзи?

“А ја имам шта да испричам” узима реч Гвозден у свом завршном монологу, у својој *scene a faire*, у симфонијској коди филма. “Ја сам другу Титу ишао на сахрану 350 км пешке (сви се смеју). Био радио, тв, новине. Вама смешно јел’? Смешно... Јеб’о ми пас мајку (плаче). А мудар је био шеполедени. Много је лагао мамицу му је-

бем. Ал’ смо га сви волели... 350 км пешке. А био сам и млађи. Јебига. То је за мене била шетња... Време је да се креће”.

Почиње последњи чин. Бивши *Валтер* изгубио је све – земљу, вођу, своју јединицу, свој ратни распоред у историји – али не и личну, ратничку храброст. Као последњи самурај, као последњи *јунзи*, усамљени витез из кинеске традиције и парадигме модерног борилачког жанра, *безимен*, како и доличи завршној евокацији витешког архетипа, он узима ратну грдосију, устремљује се ка минском пољу и лети у смрт. У спектакуларној експлозији пробија излаз из тунела. Та узбудљива партизанска пиротехника добија свој музички контрапункт: у извођењу Великог хора и симфонијског оркестра ЈНА под управом Младена Јагушта слушамо свечано извођење Данонове оде за двадесет милиона Југословена: “Уз маршала Тита, јуначкога сина, нас неће ни пакао смест’!” као некада у народном биоскопу, на почетку журнала, који је бљештао кроз обредни, побожни мрак. Жмарци надлазе, кожа се жежи у овом ретро-ораторијуму са солистом у униформи. Својим прозуклим органом, гушећи се у сузама, ту оду сада мумла и Батин Гвозден и жртвује се. У једном тренутку пресецају се судбине поколења. Кроз исту ону баражну пиротехнику *Неретиње*, *Суијеске* и *Валтера* пада запаљена завеса на педесетогодишњу повест друге Југославије, са свим њеним соло партијама и ансамбл-сценама, комешањима, кошмарима и ко зна колико неиспуњених снова. Овај Батин пад у бездан је њена оперска *ајоџеоза*. Она плени својим архајским карактером, као ле-

генда по којој је Емпедокле скочио у гротло вулкана Етна, да би, жртвујући се пламену, достигао вечни живот.

То истовремено објашњава како се променила супстанца овог знака. Зато смо уверени да Гвозден, упркос сваковрсном понављању, доноси један *нови садржај*. Са њим се, по први пут, јавља старинска парадигма под именом *жртвица*. У древна, херојска времена, народни јунак се жртвовао за Заједницу. У новом, комунистичком, он је побеђивао и жртвовао друге. Није било у природи *Валтиера* да приноси себе на жртву или бар о томе нема трага ни у Крвавчевом *Валтиеру* нити у Брозовој биографији. Овај јунак био је само победник. Улога жртве била је резервисана за друге, за народ, како је то ефектно показао Булајић.

У *Лейм селима* филм се завршава жртвом, свесним и добровољним жртвовањем главног јунака. Кад прође кроз катарзу Гвозден изјављује да нема шта више да чека, одлучно улази у шлепер и креће у пробој. “Ево ме куме!” довикује непријатељском командиру са оне стране тунела, такође бившем заставнику ЈНА са којим се некад окумио у духу братства-јединства. Пролази поред своје *дивље хорде* и она га поздравља у ставу мирно, са поштовањем за старог војника. Штавише, у овом тренутку свако се од њих суочава са властитом судбином. “Сви добијају пред своју смрт привиђење или присуство нечега што је буквално страшније од отуђења... Свака од личности остаје без икаквог упоришта у овом свету... Последњим часовима живота, за њих је пакао већ започео” јавља се однекуд Миодраг Павловић, са својом студијом *Поеџика жртвеног*

обрета, којом се добро може тумачити природа Гвозденове жртве (Павловић, 225) Гвозден чини нешто што није пало на памет никоме из *дивље хорде*. Он се једини свесно и спонтано жртвује за своје мање или више случајне другове, за нараштај према коме је осетио одговорност. Жртва је друштвени и психолошки чин који долази на врхунцу његове личне катарзе, крвавог прања од дугогодишње морије.

Није ли то траг древног, архајског обрета у коме се сва зла која тиште Заједницу чисте кроз жртвовање или саможртвовање хероја? Не назире ли се у позадини Гвозденове жртве римски обред старог бога Марса који се добровољно жртвује, онај *Мамурије Вейурије* кога означава Фрејзер као обредну персону што из Града, са собом, односи све пороке и тлапње. Или онај стварни, обредни Дасије, такође антички *јарац зреха* описан на тлу данашње Србије, који је ради спасења других сам себи пререзивао гркљан или дозвољавао да га баце са стене да би се повратила добробит заједнице? (Фрејзер, 294, 302). Саможртвовање је прастари култ који овај антрополог описује на многим тачкама света, један *шојос* традиционалне заједнице у борби за опстанак. И ево га опет на делу у тренутку у коме једна таква заједница тоне у пропаст.

Има још нешто у способности саможртвовања што словенски гениј тумачи као исход “дубоког разочарења у путеве историје, неверовања у даље постојање историјских задатака” (Берђајев, 195). То такође мотивише Гвозденову жртву. Она, та жртва, је “пробој кроз овај свет ка другом свету, прелазак из хаотично-тегобног и изопа-

ченог света ка слободи” (*истио*), што је један виши етички план, који не разумеју ни прагматични Драгојевић, ни његова *дивља хорда*, ни њихов тумач Тирнанић. “Жртва и њен смисао удаљили су се од људи наше цивилизованости. Извесно подсећање на жртвене обреде помаже нам да разумемо низ појава, па и уметничких дела разних времена” (Павловић, 9). Павловић са правом одбија да поверује у заборав и цинизам нашег времена и даље каже: “Немогуће је тврдити да су жртвени обичаји многих нараштаја и предака западног човека, и људи модерних друштава, заиста нестали из подсвести човека нашег века, као ни то – да је склоност ка жртвовању стално у нама, и само чека да се појави и узме маха, уколико не буде ’сублимисана’, замењена неком другом активношћу” (*истио*, 53).

Та сублимација, та замена, врши се према Павловићу, у књижевности, у уметности уопште. Зашто? Зато што симболика жртве открива један прастари поетски извор. Жртвовање има своју скривену логику и поетику, сматра он, јер “у основи жртвовања лежи метафора плођења и стварања новог живота” (*истио*, 50). Та метафора уноси нови, стварни садржај у Гвозденов чин. У зони сумрака дошло је до тренутног колебања, можда и до колапса, али не и потпуне смрти мита. Мит се, уосталом, никада и не завршава. Он је уграђен у статистику нашег света; упркос свим *једанаесетим њезама*, њега је немогуће потопити. Кроз обред саможртвовања он се поново васпоставља и гле, проклијава из расутих крхотина вретикале; само је питање часа кад ће, као и заједница, обновити.

Такав садржај припада истом оном *Шумадинцу* за кога смо веровали да се изгубио, нестало, исчаурио се, побегао. Али он се изненада враћа и свесно наступа у финалу ове представе: онај косовски тираноубица, сен Милоша и Пријезде, Синђелића и Жерајића и других који нису оклевали да дају живот за достојанство рода и дома. И ево нас опет готово на почетку, у свету Цвијићевог хероја, који саможртвовање види у *основама јужнословенске цивилизације*. “Те се особине на првом месту могу обележити као дубока и чиста етика, тежња за истином, правдом... велика способност пожртвовања, без границе, до уништења своје личности... Тежња за истином и способност пожртвовања која не познаје границе, то је идеализам најчистије врсте (Цвијић, 1927, 49). Овај идеализам заиста није својствен нашем добу, он стварно изгледа архаично и немогуће – али постоји, он се догодио (мајор Тепић), он је ту, као последња, завршна нит архетипског ткања Батиних народних јунака. Жртва, по којој он изгледа “као суманут ономе ко не познаје у народу особину за пожртвовањем – наслеђе дугог низа генерација” (*истио*). Кад све пропадне, кад се сруше стубови и сконча друштво од смртне болести, остају основе моралне вретикале само *лична слобода* и *достојанство*. То је последња одбрана. Ту више нема погађања ни компромиса; гине се свесно, у покушају пробоја без шансе. Управо то чини Батин Гвозден: митски борац искушава узвишену смрт. Зато је он поетска метафора, једно *имагинарно означено* огромних размера, један лик истинит и веродостојан; права, једино могућа завршни-

ца мита, кога смо посматрали у стотинама Батиних улога.

Финале филма *Лејла села лејло ѓоре* је консеквенца приче о коренима и потомцима, исход оног цвијићевског комплекса, који стоји у природи народног јунака. На самом крају говори Цвијић више не као научник, већ као политички мислилац и визионар: “Свака жртва, која се учини, треба да је учињена природно, спонтано и не сме нико доћи на помисао да би могао другачије радити” (*исџо*, 59) како и чини Шумадинац на крају последњег великог филма у својој каријери. Снимио их је Бата још (и снимихе их, хвала Богу), али нам се чини да са Гвозденом његов животни двојник доживљава своју епифанију и довршава се *као велики знак свој времена*.

(Поглавље из студије
Бајта – знак времена, у штампи)

Извори

- Берђајев, Николај
1987. *Руска идеја*, Просвета, Београд.
- Цвијић, Јован
1927. Психичке особине Шумадинаца, *Цвијићева књига* (ур. Јован Ердељановић), Београд.
1965. Јединство и психички типови динарских Јужних Словена, *Ауџобиографија и други сјисци* (ур. Владимир Стојанчевић), Београд.
- Фрејзер, Џејмс Џорџ
1992. *Злајина грана*, 1-2, БИГЗ, Београд.
- Metz, Christian
1977. *Le signifiant imaginaire*, Communications, Paris.
- Павловић, Миодраг
1987. *Поетика жривеног обреда*, Нолит, Београд.
- Propp, Vladimir Jakovljevič
1990. *Historijski korijeni bajke*, Svjetlost, Sarajevo.
- Тирнанић, Богдан
2008. Црни талас, ФЦС, Београд.

