

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Helena Lassen

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

**NACIONALIZEM IN KULTURA:
PRIMER FILMA EMIRJA KUSTURICE**

Diplomsko delo

Ljubljana 2008



IZJAVA O AVTORSTVU diplomskega dela

Spodaj podpisani/-a HELENA LASSEN, z vpisno številko 21014180,
rojen/-a 02.10.1979 v kraju PTUJ, sem avtor/-ica diplomskega dela z naslovom:
NACIONALIZEM IN KULTURA: PRIMER FILMA EHIRJA
KUSTURICE

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo diplomsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesečnega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Uradni list RS št. 21/95), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko diplomskega dela ter soglašam z objavo diplomskega dela v zbirki »Dela FDV«;
- je diplomsko delo lektorirano in urejeno skladno s fakultetnim Pravilnikom o diplomskem delu.

V Ljubljani, dne 04.06.2008

Podpis avtorja/-ice: Helena Lassen

Nacionalizem in kultura: Primer filma Emirja Kusturice Podzemlje

Nacionalizem, ki se je pojavil po francoski revoluciji, je posebej povezan s kulturo. Kultura je, kot dinamično polje sprejemanja in zavračanja mitov, podob in zgodb neke skupnosti, komplementarna s potrebo nacionalizma, ki za lastno manifestacijo potrebuje tak prostor, kjer bodo skupni miti podobe in zgodbe neke nacije lahko prilagojeni in spremenjeni glede na trenutno realnost. Povezanost nacionalizma in kulture smo raziskali v analizi filma Podzemlje Emirja Kusturice. Film predstavlja odlično orodje za študij te vezi, saj se ne osredotoča le na trenutek, ko je ta vez rojena v naciji, temveč omogoča tudi ohranjanje te vezi. Podzemlje je pod drobnogledom kritikov že vse od izida leta 1995, saj s številnimi elementi nacionalizma, ki so vidni v filmskih likih, filmskem besedilu in glasbi, vzbuja odpor pri številnih kritikih in gledalcih. Kot je razvidno iz analize filma, sta bolj kot omenjeni nacionalistični elementi v filmu problematični mlačna opredelitev Kusturice do njih in tudi nostalgija do strukture oblasti, ki je prikazana v filmu.

Ključne besede: nacionalizem, kultura, film, Podzemlje, Emir Kusturica.

Nationalism and culture: Study case of the film Underground by Emir Kusturica

Nationalism, the beginnings of which can be placed after the French revolution, is strongly connected with culture. Culture, as a dynamic field where myths, images and stories of a group are constantly either accepted or rejected, is complementary to the needs of nationalism. In order to manifest itself, nationalism needs a space where common myths, images and stories can be adjusted and changed according to the current reality and needs. This study examines the connection between nationalism and culture through the film 'Underground' by Emir Kusturica. Film represents an excellent research tool, since it is not focusing only on the moment when that connection is born, but also on how to preserve it. 'Underground' has been under close scrutiny from the critics and the public ever since its release in 1995. The reasons for this are the various elements of nationalism that are present in the text, music and characters of the film. However, as it is seen from the conclusions of the study, the mentioned elements of nationalism are not as problematic as the fact that Kusturica never took any firm 'stand' to it as well as the nostalgia for the power structure visible in the film.

Key words: Nationalism, culture, film, Underground, Emir Kusturica.

KAZALO

1. UVOD.....	5
2. TEORETSKA OPREDELITEV NACIONALIZMA.....	6
2.1.1 <i>Nacija in narod</i>	7
2.1.2 <i>Kratek zgodovinski pregled idej nacionalizma</i>	9
2.2 NACIONALIZEM IN KULTURA	14
2.2.2 <i>Nacionalizem in film</i>	17
3. ANALIZA PRIMERA	20
3.1 EMIR KUSTURICA IN SVET FILMA	20
3.2 <i>EMIR KUSTURICA IN PODZEMLJE</i>	22
3.2.1 <i>Nostalgija za »kiklopsko državo«</i>	24
3.2.2 <i>Je Kusturica le izkoristil nesporazum?</i>	26
3.2.3 <i>Filmski liki</i>	27
3.2.4 <i>Glasba v filmu</i>	30
3.2.5 <i>Ozadje nastanka filma</i>	32
4. ZAKLJUČEK.....	34
5. LITERATURA IN VIRI	36
6. PRILOGE	39
PRILOGA A – VSEBINA FILMA	39
PRILOGA B – FILMOGRAFIJA	41

1. UVOD

Posameznik se kot družbeno bitje nenehno povezuje v različne skupnosti, se z njimi identificira in jim izkazuje pripadnost. Če se za nekaj stoletij ozremo v zgodovino, te skupnosti niso presegale meja lokalnih skupnosti, stanovske pripadnosti, skupnega gospodarja itn. Po francoski revoluciji pa so se meje pripadnosti premaknile na kulturne meje, meje jezika in teritorialne pripadnosti, to je meje med »mojo in tvojo« nacija. Ta meja se manifestira skozi ideologijo nacionalizma. Nacionalizem pa ni le ksenofobija, rasizem in genocid, ampak je prisoten v naših vsakdanjih dejavnostih in je tako vpleten v posameznikovo konstrukcijo realnosti, da je ta sploh ne opazi (posameznik se ne more zamisliti kot oseba brez nacionalne pripadnosti). Nacionalizem in kultura sta tako tesno povezana v komplementarnem partnerskem odnosu, saj nacionalizem potrebuje orodja in kanale kulture za utrjevanje in kontinuiteto lastnega obstoja.

Sporočilna moč filma, pristopnost in repetitivni značaj tega medija, ki ali predstavlja realnost družbe ali pa ustvarja njeno novo realnost, odpira široko polje možnosti za (samoreflektivne) raziskave in študije družbene dinamike in meje med znanim in neznanim ter domačim in tujim.

V diplomskem delu je v ospredju vprašanje o tem, kje se skrivajo elementi nacionalizma v filmu Podzemlje Emirja Kusturice, zakaj so se nanj odzvali številni kritiki in ali gre v njem dejansko le za pretanjeno srbsko propagando. Razprava v teoretskem delu je osredinjena predvsem na čim doslednejšo predstavitev pojmov, kot so nacionalizem, nacija, kultura in film ter točke, v katerih se povezujejo in nadgrajujejo. Vez med nacionalizmom in kulturo je še posebej relevantna na območju nekdanje Jugoslavije, kjer je kulturni nacionalizem po nekaterih teorijah dejansko omogočal obstoj ideje Jugoslavije in jugoslovanstva, kar je vidno tudi v analizi filma, v zadnjem delu diplomskega dela.

2. TEORETSKA OPREDELITEV NACIONALIZMA

Pojem nacionalizma kljub številnim raziskavam še danes ni definiran enoznačno oziroma z definicijo, ki bi jo bilo mogoče strniti v stavek ali dva. Atraktivnost pojma je zagotovo tudi v moči in vplivu nacionalizma na potek zgodovinskih dogodkov, politične obrate in ne nazadnje tako usode posameznikov kot usode množic. Dejstvo, da je nacionalizem prisoten tako v demokratičnih, totalitarnih in sodobnih družbah, le še dodatno prispeva k atraktivnosti pojma.

Od zgodnjih zapiskov sumerske civilizacije na območju rek Tigris in Evfrat (približno 2500 let pr. n. št.) o razlikah med potomci sumerskih semen in tujcev, do romantičnega nacionalizma v zgodnjem 19. stoletju in tega, kar danes v zahodnem svetu imenujejo patriotizem, je preteklo zelo veliko časa, in vendar Anderson (1983: 11) v svojem znamenitem delu piše, da je »v nasprotju z ogromnim vplivom nacionalizma na sodobni svet prepričljive teorije o njem sumljivo malo«. Od izida knjige v 80. letih prejšnjega stoletja se je število študij na temo nacionalizma vendarle povečalo in *prepričljivost teorije* zagotovo poglobila.

Treba je poudariti, da se pojem nacionalizma pogosto napačno uporablja kot sinonim za pojem nacije. Nacionalizem se namreč nanaša na sistem verovanja, na sentiment, aspiracijo (Marshal 1994). Medtem ko se pojem nacija nanaša na »skupnost ljudi, navadno na določenem ozemlju, ki so zgodovinsko, jezikovno, kulturno, gospodarsko povezani in imajo skupno zavest; narod« (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1994). Medtem ko je v Slovarju slovenskega knjižnega jezika identična razlaga pojmov narod in nacija, pa v strokovni literaturi pogosto zasledimo razlago nacije kot politične konstitucije naroda, medtem ko je narod pogosto označen kot skupnost, v katero je posameznik rojen.

2.1.1 Nacija in narod

Narod označuje skupino posameznikov, ki jih, kot je bilo že omenjeno, povezuje skupen biološki izvor.¹ Točnega trenutka rojstva naroda (v zgodovinski perspektivi) ni mogoče določiti, obstajajo pa neka skupna zgodovinska dejstva (resnična ali pa mitska), skupen spomin na preteklost, ki kaže na to, da se ta ali ona skupina ljudi dojema kot narod. To časovno komponento oziroma skupno razumevanje preteklosti omogoča narodu tudi razumevanje sedanosti. Tako se ideja o narodu oblikuje na podlagi zgodovinskih dejstev, ki so prostorsko določena in so v končni fazi realizirana v obliki *»suverene politične oblasti nad določenim ozemljem, znotraj katerega poteka avtohtono kulturno in gospodarsko življenje naroda«* (Novak Fajfar 1995: 292). Avtorica v nadaljevanju navedenega besedila nacijo enači z nacionalno državo, kjer *»njeni prebivalci čutijo pripadnost naciji in imajo do svoje države – nacije tudi lojalen odnos«* (Novak Fajfar 1995: 292). To vsekakor ne velja za vse narode, saj obstajajo številni narodi, ki nimajo lastne države, oziroma pripadniki enega naroda živijo v različnih državah, kar pa nujno ne pomeni, da je njihov občutek lojalnosti in pripadnosti naciji manjši.²

Sodobni evropski narodi so nastali kot posledica gospodarskih procesov,³ političnih dejavnikov⁴ in religije.⁵ Glede na raznolikost v dinamiki prepletanja omenjenih dejavnikov in raznolikost kulturnih pogojev procesa oblikovanja nacionalnih držav lahko ponekod govorimo o hkratnem nastajanju naroda in nacije, torej o velikih nacionalnih državah, v katerih se je nato oblikoval narod; to velja za države, kot so Švedska, Portugalska in ZDA. Za države, kot sta na primer Nemčija in Italija, pa govorimo o nasprotnem procesu, saj se je najprej izoblikovala narodna zavest in šele nato država. Po koncu druge svetovne vojne in razpadu svetovnega kolonialnega sistema pride do nastanka številnih mladih narodov, predvsem na območju Azije in

¹ Grosby (2005) preprosto navaja, da je posameznik v narod rojen.

² Kot omenja Wachtel (2003), država in nacija nista nujno eno, čeprav je to za večino nacionalnih gibanj osrednji cilj.

³ Nacionalna zavest se je s pojavom kapitalizma in težnjami po enotnem trgu krepila, saj lokalna pripadnost in lojalnost nista več zagotavljali uspeha. (Novak Fajfar 1995).

⁴ Izmed meščanskih revolucij, ki so krepile nacionalno lojalnost in zavest, morda najbolj izstopa francoska revolucija, ki je z gesli, kot so enakost, svoboda in bratstvo za vse, krepila zavest o pripadnosti narodu in enotni etnični pripadnosti (Novak Fajfar 1995).

⁵ Predvsem obdobje reformacije (in izum tiska sredi 15. stoletja) je prispevalo k širjenju (in v nekaterih primerih nastanku) domačih jezikov, ki so pri prebivalstvu krepili občutek pripadnosti skupnemu jeziku oziroma narodu (Novak Fajfar 1995).

Afrike. V zadnjo skupino Novak Fajfarjeva (1995) prišteva tudi države, ki so nastale po zlomu socialističnega režima v 90. letih 20. stoletja. Pri tem se zastavlja vprašanje pravilnosti slednje umestitve, saj so številne skupine, ki so v obdobju med letoma 1867 in 1918 ozemeljsko pripadale avstro-ogrsnemu imperiju, narodno zavest, pripadnost in lojalnost izrazile že v pomladi narodov leta 1848.

Na podlagi navedenega lahko ugotovimo, da nacionalno identiteto označujejo predvsem skupno *»ozemlje, jezik, kultura in fiktivni ali dejanski skupni izvor, na podlagi česar nacionalna identiteta navznoter združuje njene nosilce in obenem navzven ločuje od nosilcev drugih nacionalnih identitet«* (Šabec 2006: 46). Skupne značilnosti, kot so jezik, kultura in skupni izvor, so za pripadnike naroda jasno sporočilo o njihovi skupni preteklosti in prihodnosti. Med pripadniki ustvarja lojalnost do enakih (tistih, katerih del je vsak posameznik) in jasno zavedanje različnosti (od tistih, ki jim posameznik ne pripada).⁶ Razlika je namreč mati identitete (Debeljak, 2004).

Kot pojasnjuje Anderson, je narod *»zamišljena politična skupnost – zamišljena je hkrati kot notranje omejen in suveren narod«* (Anderson 1983: 14). Omejen je v tem smislu, da se posameznik kot pripadnik nekega naroda zaveda, da njegov narod ni istoveten s celotnim človeštvom in da je drug narod njegova meja, medtem ko je suverenost naroda zagotovljena s suvereno državo.

Weber (v Smith in Hutchinson 1994) je v svojih prispevkih o naciji in nacionalizmu teorijo o relevantnosti skupnega jezika nadgradil, saj zagovarja tezo, da nacija ni nujno istovetna s skupnostjo, ki govori isti jezik.⁷ Nacija je namreč zastavljena na sentimentu etnične solidarnosti in kolektivnem pomnjenju skupnih političnih ciljev. Tako je nacija skupek sentimentov, ki se najbolje manifestira v lastni državi. Zato je nacija s splošnega vidika skupnost, ki teži k lastni državi.

⁶ Po Gellnerju (1983) je posameznik pripadnika nacije, če si z drugimi pripadniki deli enako kulturo in če se z drugimi pripadniki nacije prepozna kot pripadnik iste nacije, kar pomeni, da je nacija izraz posameznikovega prepričanja, solidarnosti in lojalnosti.

⁷ Tak primer je Švica, kjer uradni jeziki ni le eden, temveč štirje (ki pa niso le lokalne različice enega skupnega jezika): nemščina, francoščina, italijanščina in retoromanščina.

V skladu z Webrovim poudarkom relevantnosti skupnega ozemlja je tudi Giddensova (v Smith in Hutchinson 1994) teorija o naciji, ki obstaja šele takrat, ko ima država poenoten administrativni vpliv na ozemlju, za katero trdi, da je njeno. Gre za skupek institucionaliziranih oblik vladanja, ki ohranjajo administrativni monopol nad ozemljem na podlagi zakonov in neposredne kontrole nad sredstvi internega in eksternega nasilja. Pri tem se ponovno zastavlja vprašanje pripadnikov nacij, ki ne živijo v suvereni državi oziroma je njihova skupna nacija, kot je bilo že omenjeno, razdeljena med več držav.⁸

2.1.2 Kratek zgodovinski pregled idej nacionalizma

»Čarobnost nacionalizma je, da naključje spreminja v usodo« (Anderson 1983: 20).

Večina sodobnih avtorjev se strinja, da je nacionalizem nastal šele s pojavom sodobnih držav in da lahko o njem govorimo šele v obdobju po francoski revoluciji. Čeprav Grosby (2005) piše o tem, da se težnje narodov po razlikovanju med »nami in njimi« pojavljajo že zelo zgodaj v zgodovini človeške civilizacije⁹ (in se nadaljujejo vse do danes), bi za obdobje pred francosko revolucijo težko govorili o nacionalizmu, kot ga poznamo v današnjem smislu. Kot je bilo že omenjeno, je mogoče že v zgodovinskih zapisih Herodota in Tacita zaslediti stereotipe in predsodke, ki se nanašajo na posamezne etnične skupine. Vendar ti zapisi ne presegajo okvira študij ali zgolj opazovanja nacionalnih značajev različnih skupin, zato jih ne moremo označiti kot teorije narodov ali nacij.

Z zgodovinskega vidika torej rojstvo nacionalizma postavljamo v čas prehoda iz absolutizma v čas oblikovanja nacionalnih držav, to je čas ameriške in francoske revolucije. Govorimo o drugi polovici 18. stoletja, ko je prišlo do razcveta neoklasicizma in vračanja k antiki ter antičnim idealom patriotizma in solidarnosti, ki

⁸ Isto vprašanje nacionalne identitete in lojalnosti si posameznik na primer lahko zastavi med sprehodom po kitajski četrti v New Yorku oziroma tako imenovani etnični četrti kjer koli po svetu v vseh večjih mestih. Občutek pripadnosti kulturi, jeziku in skupni preteklosti je jasen, čeprav ne govorimo o skupnem ozemlju.

⁹ Zapisi sumerske civilizacije na območju ob rekah Tigris in Evfrat približno 2500 let pr. n. št. pričajo o razlikovanju bratov sinov Sumer, potomcev sumerskih semen, od tujcev (Grosby 2005).

sta znana iz Špante in rimske republike. Te antične ideale so intelektualci in umetniki, (novi borci za prebuditev nacionalne pripadnosti) v boju za povratak h koreninam, k prvobitnemu, k naravi (narodu) obarvali romantično (Hutchinson in Smith 1994). Tako je bil nacionalizem prvič omenjen v umetniškem oziroma kulturnem miljeju. Nemška filozofa Johann Gottfried Herder (1744–1803) in Johann Gotlieb Fichte (1762–1814) sta bila med prvimi, ki sta pisala o tem, da ima vsak narod svojo dušo in svoj nacionalni značaj, kakor tudi o tem, da je narod organska enota, in o tem, kako pomemben je skupni jezik.

Kot omenja Šabec (2006: 43), so študije nacionalnih značajev v zgodnjem 19. stoletju pogosto rezultat romantičnega nacionalizma, kjer so se *»statistične in etnografske študije prepletale s stereotipnimi opaznanji in celo z ugibanji ...«*. Te študije so pogosto nastale na podlagi opazovanja drugih nacij, in ne nacije, ki ji je pisec študije pripadal. Običajno so študije vsebovale ilustracije, karikature, šale in parodije, torej zbir razlik, ki so utrjevale (lastno) nacionalno identiteto pisca in bralcev. Tako je ideja nacionalne pripadnosti ob koncu 18. in predvsem v 19. stoletju postala pomembnejša od pripadnosti socialnemu sloju ali lokalni skupnosti. *»Nacionalnost in nacionalna kultura sta postali temeljito prepleteni z izkušnjo pripadnosti skupni identiteti, čeprav se je posameznik še vedno gibal med različnimi socialnimi sloji«* (Šabec 2006: 43). Zato je na tem mestu treba poudariti relevantnost razumevanja nacionalnih stereotipov, kadar se lotevamo analize nacionalizmov, *»... saj je nacionalizem kot ideološka oblika lojalnosti narodu odločilno vplival na upoštevanje in razumevanje drugih ljudi, pri čemer se je drugačnost navezovala pretežno na pripadnost drugemu narodu«* (Šabec 2006: 44).

Danes bi nacionalizem lahko opredelili kot nekakšno sekularno sodobno ideologijo, ki tako ali drugače poskuša legitimirati obstoj posameznega naroda (Šabec 2006).

Ob številnih teorijah nacionalizma in različnih pristopih k študiju te teme pa se vendarle zelo pogosto izpostavljajo tri značilnosti nacionalizma, ne glede na fokus študije oziroma teorije, in sicer nacionalizem kot:

- posebna oblika lojalnosti naroda (o kateri je bil govor v prejšnjem odstavku);
- utelešenje Freudovega načela narcisizma majhnih razlik;

- nenehna težnja po končni uresničitvi v lastni državi.

Za nacionalizem je torej značilno, da njegovi pripadniki vrednotijo lastno nacijo nad vsemi drugimi in verjamejo, da je nacija edini vreden cilj (kar lahko v ekstremnih primerih pripelje do brezkompromisne lojalnosti njenih članov, do ekstremnih desničarskih gibanj, rasizma, etnocida ali genocida).

Po Freudovem načelu narcisizma majhnih razlik tako nacije oblikujejo in utrjujejo svojo nacionalno identiteto in spodbujajo nastanek novih »izmišljenih« tradicij, ki jih zasledimo v nacionalnih mitologijah in simbolih, ritualih in zgodovinskih dejstvih, ki so iz celotne zgodovine nacije vedno pazljivo izbrani. Pomembno je namreč, da imajo pripadniki nacije veliko skupnega in da so veliko stvari tudi pozabili. V tem nenehnem procesu pomnjenja in pozabljanja se namreč vsaka nacija na podlagi priklicanja herojskih zmag in velikih dogodkov ter pozabljanja nasilnih in negativnih delov nacionalne zgodovine utrjuje in konstruira (Šabec 2006).

Seveda je treba razumeti, da posameznikom nacionalna zavest ni vsiljena. Kot meni Wachtel (2003: 9), so v vsaki družbi skupine posameznikov, ki imajo moč in jih poimenuje elite, in te »... elite¹⁰ bolj nakažejo definicijo naroda, ki jo osnujejo na obstoječi in izmišljeni tradiciji, izbrana populacija pa to definicijo sprejme, priredi ali zavrne«. V tem kontekstu sta seveda zelo pomembna volja in konsenz nacije, saj sta pomemben dejavnik pri oblikovanju skupin, tako majhnih kot velikih, še posebej pa, kadar govorimo o nacionalizmu. Zato je po nekaterih teorijah nacionalizem tisti, ki »rodi« nacije, in ne nasprotno. Nacionalizem namreč posega po zgodovinskih dogodkih in kulturnem bogastvu neke skupine, ki jih nato selektivno uporablja in jih pogosto radikalno transformira za svoj namen. Miti, ki jih ustvarja nacionalizem, spreminjajo realnost. Trdi, da zagovarjajo ljudsko kulturo, medtem ko v resnici pačijo visoko kulturo; meni tudi, da želi ščititi staro rodovno družbo, medtem ko v resnici gradi masovno anonimno družbo. Nacionalizem ni to, kar se kaže, da je, in povrh ni to, kar se kaže sebi. Kulture, ki naj bi jih branil, so v glavnem njegova iznajdba

¹⁰ Elita je skupina posameznikov, ki v določeni družbi posameznikov sprejema odločitve, ki oblikujejo narod, in nato poskrbi, da te odločitve pricurjajo do splošne javnosti. Elite morajo nenehno poudarjati, da njihov narod seveda ni umetno ustvarjen objekt, temveč izraz enotnosti, ki že obstaja med pripadniki te skupnosti. Elite tako spreminjajo naključje v usodo in naključje prikazujejo kot večno (Anderson 1983).

(Gellner 1983). V zvezi s tem je treba poudariti, da se je nacionalizem v zgodovini nekaterih narodov vsekakor pokazal kot pozitivna ideologija, saj se je narodom le tako uspelo osvoboditi podrejenega položaja v primerjavi z drugimi narodi ali družbenimi skupinami.

Razlikovanje med nami in njimi pa ni opazno le na ravni ene nacije, saj lahko podoben princip zasledimo tudi pri formacijah, ki presegajo meje ene nacije. Če poskušamo teorijo razlike kot matere identitete (Debeljak 2004) prenesti na konkreten primer, ga zlahka najdemo v negativni simbolni geografiji,¹¹ ki zarisuje meje Evrope. To, kar je v srednjem veku v evropskem prostoru predstavljalo mejo med domačim in tujim, namreč Orient in islam, danes v sodobnem svetu predstavljata Vzhodna Evropa z Balkanom in s komunizmom. Slednje namreč pomeni evropskega »drugega«, to je tisto, kar je tuje in ni v skladu z našim sistemom vrednot in norm ter z našo kulturo (Debeljak 2004).

To razlikovanje pa je mogoče v evropskem kontekstu razbrati tudi iz retorike o našem dobrem patriotizmu med državami Zahodne Evrope in njihovem slabem nacionalizmu, kadar je govor o Vzhodni Evropi in Balkanu. V Zahodni Evropi namreč velja neko splošno prepričanje, da je nacionalizem prisoten med revnejšimi prebivalci, ki so pristaši skrajno desničarskih strank, kar seveda ni pravilno. Celotno najskrajnejši nacionalisti bodo trdili, da zagovarjajo le patriotska čustva. Prav tako je treba poudariti, da ima nacionalizem dejavno vlogo tudi v tako imenovanih stabilnih zahodnih družbah, kjer je postal del vsakdana, tako da ga posamezniki ne prepoznavajo več, zato delitev na dobre in slabe identitetne politike¹² ni najbolj smiselna (Šabec 2006).

Ob lojalnosti in nenehnem iskanju razlik med nami in njimi, da se bo posameznik tako lažje utrdil v lastni nacionalni identiteti, je naslednja izstopajoča značilnost

¹¹ Debeljak (2004) namreč ugotavlja, da se zaradi odsotnosti izrazite naravne meje na vzhodu evropske celine vedno pojavlja potreba po simbolni geografiji, to je simbolni določitvi meje. Tako se je Evropa lahko definirala kot to, kar ni – Orient, Balkan, komunizem itd.

¹² Delitev Šabčeve izhaja iz razumevanja nacionalizma v Zahodni Evropi kot državljanskega nacionalizma, kar pomeni, da je najprej obstajala nacionalna država, potem pa je bila konstruirana nacija z močno izraženo civilno kulturo, ki je bila sposobna povezovati različne etnične skupine na skupnem ozemlju, medtem ko etični ali kulturni nacionalizem Srednje in Vzhodne Evrope označuje najprej nastanek naroda in šele nato države, do takrat pa je narod običajno obstajal v večnacionalni državi (Šabec 2006).

nacionalizma tudi težnja po lastni državi. Gellner (1983) v svojih študijah nacionalizem pojmuje kot stranski produkt (nujnega) razvoja družbe in industrializacije. Po njegovem mnenju je nacionalizem primarno politični princip, ki verjame, da morata biti politična in nacionalna enota skladni. Nacionalizem je čustvo, je občutek jeze, ki ga vzbudi kršenje tega političnega principa, in občutek zadovoljstva, če je princip izpolnjen. Taka čustva so gonilna sila nacionalističnih gibanj. Nacionalizem predstavlja teorijo politične legitimnosti, ki zahteva, da etnične meje ne presežejo političnih (Gellner 1983).

Po pregledu osnovnih značilnosti nacionalizma je mogoče ugotoviti, da pomeni neke vrste družbeno samoprevaro. Nacionalizem ustvari samopodobo naroda oziroma nacije, ki ji pripadniki verjamejo in so tej podobi lojalni. Anderson (v Šabec 2006: 49) meni, da *»... nacionalizem shaja brez posrednikov – totemov ali božanstev – božanstvo je narod sam. Nacionalni kulturni ponos je narcisizem povečanih majhnih razlik in v svoji najbolj šovinistični obliki deluje brez kamuflaže, ki jo sicer v običajnih razmerah zahtevata politična diplomacija in strategija«*. Podobno meni tudi Durkheim (v Gellner 1983), ki trdi, da samoprevara družbe še vedno obstaja, le da družba sebe ne slavi več skozi religiozne simbole, temveč skozi visoko kulturo, ples in pesmi, ki si jih sposoja v etnozapuščini, ki se zdi neprekinjena in je tista, ki varuje ter daje trdnost in gotovost. V religiji tako družbe obožujejo lastno zakamuflirano podobo, v dobi nacionalizma pa družbe častijo lastno podobo brez kamuflaže. V tej preprostosti pristopa in sporočila, ki je čustveno,¹³ je moč nacionalizma (Debeljak 2004).

Zastavlja se vprašanje, kaj bo z nacionalno državo v sodobnem svetu, ki postaja »ploščat«. Za zdaj bi o sodobnem svetu težko trdili, da nacionalna država popolnoma odmira. Morda je pravilnejša trditev, da prevzema nove funkcije, se nekaterim odpoveduje (prostovoljno ali pa ne) in nekatere prenaša na regionalne, naddržavne ali mednarodne institucije (Šabec 2006).

¹³ Vsakdo lahko vsake toliko časa začuti, da z njim niso ravnali pravično in da lahko zlobneže identificira kot pripadnike druge nacije, in če lahko hkrati identificira dovolj žrtev, ki seveda pripadajo njegovi naciji, je rojen nacionalizem (Gellner 1983).

Kljub temu se nacionalizem še vedno zelo pogosto ponuja kot (zelo) možna dinamika družbe. Za vsak »živ« nacionalizem jih čaka n potencialnih nacionalizmov, ki ji povezuje ali skupna kultura ali pa kaka druga skupna točka. Nacionalizem ni prebujanje starih, latentnih, spečih sil (Gellner 1983), kakor tudi ni »mesto ponovnega izbruha »etničnega virusa«, ki ga je bila civilizirana Evropa že davno ozdravljena« (Žižek 1997: 74), saj je, kot je bilo že omenjeno, nacionalizem prisoten tako v demokratičnih kot tudi totalitarnih družbah.

2.2 NACIONALIZEM IN KULTURA

»Spet je na delu »nacionalna imaginacija« – potovanje osamljenega junaka po sociološki pokrajini je postavljeno tako, da spaja svet iz romana z zunanjim svetom« (Anderson 1983: 40).

V zelo grobem očrtu kulture¹⁴ bi lahko dejali, da je kultura vse tisto v družbi, kar je družbeno, in ne biološko preneseno iz roda v rod, to je celoten zbir priučenega in simbolnega vidika družbenega življenja. Kulturo bi tako lahko v širšem smislu opredelili kot kompleksen, priučen sistem znanja, umetnosti, morale, navad, prepričanja in norm.

Treba je poudariti, da kultura nikakor ni popolnoma statičen sistem, temveč *»... dinamičen proces prilagajanja in odpora, sprejemanja in preobrazb, predvsem pa je proces nenehnih izumov. Zato je kaotična in razdrobljena. Ker zaobjema raznolike usmeritve, pripovedi in podobe istočasno, je zaznamovana z iskanjem meje, onstran katere se dialog spreminja v spor« (Debeljak 2004: 40).* Na tej točki se kultura in nacionalizem povežeta v skupno zgodbo. Kultura je namreč fluiden prostor pripovedi in podob s težnjo po omejitvi lastne zgodbe tako navznoter kakor tudi navzven, torej s težnjo po nenehnem iskanju razlik med lastno in tujo zgodbo (oziroma kulturo), ki bo definirala meje. Debeljak (2004: 61) meni: *»... osnovni kriterij pripadnosti je mogoče praktično udejanjiti le na podlagi izumljanja, vzdrževanja in premeščanja razlik«.* Nacionalizem pa je po drugi strani ideologija, ki

¹⁴ **kultúra** -e ž (u) **1.** skupek dosežkov, vrednot človeške družbe kot rezultat človekovega delovanja, ustvarjanja ... (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1994).

za lastno manifestacijo potrebuje tak fluiden prostor, kjer se zgodbe, podobe, miti in meje lahko spreminjajo in prilagajajo. Nacionalizem bi tako lahko opredelili kot kulturni artefakt posebne vrste (Anderson 1983).

Anderson (1983) v svojem znamenitem delu *Zamišljene skupnosti* razlaga širjenje nacionalizma kot proces, ki ga je omogočil izum tiska, to je kot proces, ki ima kulturne korenine. S pojavom tiska se je namreč rodil nek nov imaginarni prostor, ki posameznikom omogoča zamišljanje lastne skupnosti in jim daje občutek pripadnosti (tej skupnosti, naciji). Tiskani jeziki so postavili temelje nacionalne zavesti na dveh osnovnih postavkah, in sicer:

- tiskarstvo je ustvarilo enotna polja izmenjave in komunikacije (jeziki, ki so bili »niže od latinščine, a više od domačih jezikov«) in je jeziku hkrati dalo novo dimenzijo stalnosti in trdnosti, kar je prispevalo k ustvarjanju podobe nacije kot starodavne skupnosti, torej skupnosti, ki obstaja že od nekdaj;
- mehanično reproducirani tiskani jezik združuje polja lingvistične izmenjave tako, da fiksira nacionalni jezik in ustvarja nove malike moči.

Tako postane kultura nujen medij. Kulturne meje so vzpostavljene z nacionalno kulturo, ki visoko kulturo razprši med množico. Pri tem sta pomembna jezik in način prenosa, saj je lahko samo tisti, ki jih razume ali se jih lahko priuči, vključen v moralno in ekonomsko sfero družbe, tisti, ki tega ne zmorejo, pa so izključeni. Mediji namreč postavljajo meje in so intimno povezani s politično streho, ki pokriva kulturo in jo spreminja v nacionalno državo (Gellner 1983). »*Kultura je namreč predvsem zakladnica možnosti, da se sporazumevamo z drugimi, ne da bi pri tem izgubili lastno identiteto*« (Debeljak 2004: 40). Nacija je tako rezultat zmožnosti komunikacije med pripadniki skupine, skozi različne simbolne in skupne pojme. Komunikacijska integracija je ključnega pomena, saj oblikuje skupino. Ljudje so povezani od znotraj s komunikacijsko učinkovitostjo, ki so se je priučili njeni člani, kar seveda izključuje »druge«. Skupne kulture in komunikacijske prakse okrepijo identiteto skupine tako, da ustvarijo meje (Deutsch v Hutchinson in Smith 1994).

Proizvodi tiskarskega kapitalizma (časopisi, romani, enciklopedije ...) so pripadnikom skupnosti nenadoma ponudili *možnost*, da prestopijo meje lokalne pripadnosti in svojo

lojalnost razširijo na širšo skupnost, ki govori skupni jezik, si deli skupno kulturo in živi znotraj skupnih meja. Posameznik se je tako naučil prepoznati pripadnike iste skupnosti po abstraktnih in simbolnih značilnostih, ki so skupne pripadnikom posamezne nacije (Debeljak 2004).

Ko so politični in kulturni voditelji odkrili moč nacionalizma kot sile za mobilizacijo množic, so na vrh dnevnega reda postavili jezikovno in kulturno prebujenje, kar je povzročilo povzdigovanje materinščine, ljudske glasbe in plesa ter kulturnih ustvarjalcev in intelektualcev na raven osvoboditeljev. Prav ta kulturna gibanja so bila vezivo, ki je povezovalo posameznike različnih slojev v nekakšno horizontalno tovarištvo in povzdigovalo pisatelje, slikarje, skladatelje, pesnike in druge umetnike, ki so črpali iz ljudske kulture, v narodne junake (Wachtel 2003). Tako obliko nacionalizma je Hutchinson (1994) imenoval kulturni nacionalizem. Kulturni nacionalizem v primerjavi s političnim ni racionalen in nacijo razume kot prvobitni izraz duha, hkrati pa je izraz naravne solidarnosti (kot na primer v družini). Za kulturni nacionalizem je značilna regeneracijska težnja, saj poskuša ponovno združiti različne dele družbe – tradicionaliste in moderniste ter delavski razred in kmečko prebivalstvo (Hutchinson 1994: 122).

Wachtel (2003) argumentira, da sta bila jugoslovanski narod in Jugoslavija ustvarjena na podlagi kulturnega nacionalizma. V njegovi študiji lahko zasledimo štiri pomembnejše metode, ki so (naj bi) prispevale k širjenju ideje nacionalne enotnosti:

- jezikovna politika, katere ultimativni cilj je bil enoten skupni jezik, in ko se je to izkazalo kot neuresničljivo, poenotenje srbohrvaščine;
- uvajanje skupnega jugoslovanskega umetniškega kanona;
- izobraževalna politika, s posebnim poudarkom na književnosti in zgodovini;
- produkcija umetniških del, ki bi izžarevala skupno jugoslovansko identiteto.

Kot trdi Wachtel (2003), se je odločitev Jugoslavije v 60. letih prejšnjega stoletja, da se zavzame za večnacionalno politiko v kulturnem smislu (zagotavljanje ločenih, a enakopravnih pravic posameznim nacionalnim kulturam), izkazala za nefunkcionalno, saj je bila Jugoslavija oblikovana na ideji kolektivismu. *»Ko je bila kredibilnost te*

vizije efektivno uničena, je bil nasilen propad države skoraj neizogiben» (Wachtel 2003: 17).

2.2.2 Nacionalizem in film

Tako kot je težko zajeti pojem nacionalizma v razmeroma enoznačno teorijo, se posledično tudi filmski kritiki srečujejo s težavo definiranja pojma nacionalizma in filma. Higson (v Williams 2002: 4) poudarja, da sta bili ideja in teorija nacionalnega filma *»prilagojeni na številne načine zaradi različnih razlogov in da ne obstaja univerzalno sprejet diskurz«*.

Zato je veliko piscev poskušalo prenesti Andersonovo razlago *»zamišljenih skupnosti«* in povezave s pojavom tiska na filmsko umetnost. A kot opozarja Altman (v Williams 2002), se Anderson v svojem delu osredinja na trenutek, ko je neka nacija ustvarjena, in ne na proces ohranjanja nacije, kjer ima film (in pojav sodobne medijske kulture na splošno) zagotovo pomembno mesto.

Kadar govorimo o študijah filma, se film lahko pojavlja kot središče študije (montaže, zvoka, glasbe, scene, zgodbe ...) ali pa kot raziskovalno orodje in pokazatelj številnih drugih disciplin (s področja sociologije, političnih študij, antropologije, psihologije ...). Film, ki ni le reprezentacija zvoka, slike, podob in barv, ampak je hkrati tudi kulturni produkt in produkt (neke) družbene (ne)realnosti, tako omogoča dragocen dostop do informacij ob raziskovanju družbe in kulturnih procesov (Turner, 1988). Nenehen odsev politične, zgodovinske in družbene dimenzije v lepih umetnostih je seveda pokazatelj antičnih¹⁵ korenin umetnosti – ponujajo nam namreč razlago naše družbe. Film je hkrati omogočil popolnoma drugačno in novo

¹⁵ Antični svet je poznal sedem različnih umetnosti (zgodovino, poezijo, astronomijo, komedijo, tragedijo, ples in glasbo), katerih korenine lahko zasledimo v danajšnjih kulturnih in znanstvenih disciplinah in kategorijah. Vseh sedem umetnosti je združevala skupna točka, to je razlaga univerzuma in našega obstoja. Skozi čas se je to razumevanje in sistematiziranje umetnosti spremenilo, še posebej v 19. stoletju, ko sta se pojavila koncept znanosti in proti koncu stoletja koncept družboslovnih znanosti. Slednji je rezultiral v precej ožjem razumevanju umetnosti, to je umetnosti kot *»lepe umetnosti«* (literature, glasbe in plesa) v primerjavi z antiko. Abstraktnost je tako postala ena izmed prepoznavnih značilnosti umetnosti (saj so se *»nove«* znanosti polastile eksperimenta, logike, znanstvene metode ...). Izjemen je bil tudi vpliv razmaha tehnologije in pojava novih medijev (fotografije, filma, radia in televizije) na lepe umetnosti.

razumevanje zgodovinske perspektive.¹⁶ Razvil je tudi lastne kode in dogovore, torej pravi lastni jezik (Monaco 1977).

Film zelo pogosto ustvarja namišljene vezi med gledalci, ki delujejo kot element povezovanja ljudi v skupnosti, saj se polastijo posameznikovih strahov, bojazni, užitkov in upanja. Tako je skupina ljudi, ki se ne počuti pretirano povezana in so posamezniki morda celo sovražno nastrojeni drug proti drugemu, povabljena, da se prepozna kot eno telo s skupno kulturo in skupnostjo (Higson 1995). Nacionalni film je zato med drugim mogoče razumeti kot *»komplementaren in razmeroma učinkovit komunikacijski prostor«* (Duetsch v Schlesinger 2002: 19).

Treba je poudariti, da film nikoli ni le preprost odsev ali izraz popolnoma oblikovane in homogene nacionalne kulture in identitete. Film namreč konstruira in predstavlja lastno subjektivnost (Higson v Williams, 2002). Film tako funkcionira kot kulturna artikulacija nacije. Tekstualizira nacijo in posledično konstruira serijo odnosov najprej med državo in državljani ter nato med državo, državljani in drugimi. Tako preide na dva osnovna koncepta: identiteto in diferenciacijo (Hayward v Hjort in MacKenzie 2000). Film tako lahko mobilizira množice ali pa ohranja vrednote, ki so povezane z določeno nacijo (Williams 2002).

Pogosto lahko v filmu naletimo na kultiviranje in ohranjanje narodne kulture. Vendar pa nacionalizem ni samo heroizem in javna morala, sem spadajo tudi edinstvena moč naroda in njegovih junakov, patos in epska veličina – značilnosti, ki jih film lahko oživi in predstavi veliko bolj resnično in v živo kot pa slika ali fotografija.¹⁷ Gledalci tako dobijo občutek grandioznosti lastne zgodovine in naroda (Smith v Hjort in MacKenzie 2000).

Nacionalni film lahko opredelimo (Williams 2002):

- v ekonomskem smislu pri čemer nas zanima, kdo film finančno podpira in kako se izvaja njegova promocija;

¹⁶ Lepa umetnost tako ni bila več omejena le na realni čas (Monaco 1977).

¹⁷ Filmi z zgodovinsko vsebino, kot so na primer Ivan Grozni, Henrik III. in Ben Hur.

- kot korespondenco med domačo in tujo filmsko industrijo;¹⁸
- v smislu besedilne analize filma;
- na podlagi tega, kdo je občinstvo, ki si film ogleda.

¹⁸ Spor med filmskimi ustvarjalci in kritiki v Franciji, češ da so slednji preveč negativno kritični do domače produkcije in preveč naklonjeni ameriški kinematografiji, kaže na obliko kulturnega nacionalizma, ki promovira vrednote lastne nacije kot superiorne v primerjavi z drugimi nacijami (Williams 2002).

3. ANALIZA PRIMERA

Film, kot je bilo že omenjeno, je neke vrste jezik. Tudi v filmu poznamo znak, ki je sestavljen iz označevalca (fizične forme znaka) in označenca (mentalnega koncepta znaka), le da sta v filmskem jeziku skorajda skladna. Posnetek knjige je na primer konceptualno veliko bliže knjigi kot pa beseda sama (Monaco 1997). Kljub temu pa je lahko posnetek knjige montiran na nešteto različnih načinov in lahko nosi nešteto različnih zgodb (knjiga, ki jo je pozabila ljubljena v najini kavarni; ki mi jo je zapustil oče; ki me z nostalgijo ponese nazaj v otroštvo; zaradi katere sem zapustil uspešno odvetniško kariero in postal menih ...). Torej je verjetnost, da je knjiga v kadru po naključju, zelo majhna. Natančnejši vpogled v filmsko besedilo tako razkriva široko polje skritih elementov ter dinamike kulture in družbe. Ravno v tej kakovosti se skrivajo relevantnost filmske umetnosti in širok spekter možnosti analiz, ki jih ponuja.

Poskus izluščenja elementov nacionalističnih idej v filmu *Podzemlje* Emirja Kusturice je zagotovo izziv. V filmu z zelo bogatim filmskim besedilom ter z bogato filmsko glasbo, sceno in z osebami, se ponuja nešteto idej, razlag in pogledov. Istočasno se zastavljajo številna vprašanja, ki so ekvivalentna številu odgovorov, ki mi jih je uspelo poiskati. V analizi primera sem se oprla na študije Iordanove (2001), ki je ena izmed redkih, ki so se analize filma na Balkanu lotili tako sistematično, kakor tudi na številne filmske kritike, ki so v času po izidu filma Kusturico in njegovo delo strastno branili ali pa prav tako strastno rušili.

3.1 EMIR KUSTURICA IN SVET FILMA

Emir Kusturica¹⁹ je mednarodno priznan filmski ustvarjalec (kot glasbenik in igravec je verjetno znan manjšemu krogu ljudi). Njegovo filmsko ustvarjanje je v umetniških

¹⁹ Rojen je bil 24. novembra 1954 v Sarajevu v Bosni in Hercegovini. Relevantnost očetove figure iz lastnega otroštva je prenesel na platno, kakor tudi ljubezen do Sarajeva, vse do razpada Jugoslavije. Njegovi »hajvani« (prijatelji) iz otroštva, s katerimi si je pridobil »ulično modrost«, kot pravi sam, in na katero je še danes ponosen, so še danes del njegovega življenja. Film je študiral v Pragi, mestu, ki ga je vedno navdajalo z občutkom nelagodja in tesnobe. Kot je opisal sam, se je v Pragi počutil kot riba, ki leti nad zapuščenimi ulicami. Po letu 1988 je nekaj časa preživel v ZDA, kjer je poučeval v New Yorku na Univerzi Columbia. V tem času je tudi posnel film *Arizona dreams*. Ko je konec 90. let prejšnjega stoletja dobil francosko državljanstvo, se je nekako ustalil v Franciji. Danes preživi veliko časa tudi v vasi Küstendorf, ki jo je kupil po snemanju filma *Življenje je čudež* in je bila uradno odprta 25. 9. 2004 (Iordanova 2002).

krogih zelo cenjeno, kar dokazujejo številne prestižne nagrade²⁰ (glejte prilogo B). Mnogi kritiki ga označujejo kot balkanskega Fellinija.

Njegov filmski svet je prežet z intenzivno poetično zgodbo, marginalnimi značaji, ki jih Kusturici uspe predstaviti kot atraktivne in spektakularne ter tragične in komične hkrati, z izvirno dinamiko pripovedi in nepozabno glasbo. Številni kritiki so njegova dela opisali kot dela z baročno domišljijo, ki izražajo »*nenavadne, bizarne in muhaste koncepte /.../ Vsepovsod pa so očitni enak smisel za teatralnost in prazničnost, enaka želja po učinkovanju na čustva, enaka hotenja, da bi prepričala z omamljanjem čutov*« (Debicki in drugi 1995: 149). Podobno kot v baroku namreč tudi Kusturica ustvarja »*dramatično umetnost, ki uživa v diagonalah in krivuljah, v osupljivih zasukih, teatralni igri in v vsem, kar zbuja presenečenje in občudovanje*« (Debicki in drugi 1995: 150).

Predvsem v njegovih filmih o Romih je mogoče prepoznati tudi številne elemente magičnega realizma,²¹ kjer se poetična predstava o svetu prepleta s številnimi metaforami in miti. K poetičnosti njegovih filmov in dobri dinamiki vsekakor prispevajo tudi glasba,²² neverjetni izumi, ki jih uporabljajo filmski liki za lažje izvajanje vsakodnevnih opravil ali pa doseganje ciljev, ter svet živali, ki je prisoten v skoraj vsakem filmu.

Tako Kusturica z elementi baročne pripovedi, magičnega realizma, romske glasbe in zgodb, ki so osredinjene na usode posameznika, ustvarja avtorski film,²³ po katerem se razlikuje od drugih filmskih ustvarjalcev.

²⁰ Med drugim je Kusturica eden izmed štirih režiserjev, ki so v Cannesu prejeli po dve zlati palmi.

²¹ Črpal je predvsem pri Marquezu, Chagallu in jugoslovanskih naivnih slikarjih.

²² Kusturica je zelo zgodaj odkril bogato zakladnico etnoglasbe na Balkanu in jo začel integrirati v film.

²³ To je umetniško delo, ki mu avtor ne daje le osebnega pečata, temveč lastno delo popolnoma obvladuje. Avtor filma je namreč sinonim za drugačnost, posebnost, inventivnost, nekonvencionalnost (Vrdlovec in Kavčič 1999).

3.2 EMIR KUSTURICA IN PODZEMLJE

K mednarodni prepoznavnosti avtorja so največ zagotovo prispevali film Podzemlje in neštete kritike tega filma ter zlata palma, s katero je bil nagrajen leta 1995.

Podzemlje je zgodovinski film, ki zajema pet desetletij, posebej pa je osredinjen na 40., 60. in 90. leta 20. stoletja. Dogajanje je postavljeno na ozemlje nekdanje Jugoslavije. Zgodba (glejte prilogo A) v filmu je predstavljena linearno, saj gre za kombinacijo resničnih zgodovinskih in fiktivnih dogodkov.²⁴ Kusturica zgodovinske in politične dogodke omenjenega obdobja prikaže skozi oči posameznika. O zgodovini lahko izvemo le iz izkušenj posameznikov, vse drugo je le špekulacija. Film, ki predstavlja zgodovinsko sago Jugoslavije skozi podzemlje (morda skozi nevedno) socializma, vojnih dobičkarjev in tistih, ki izkoriščajo, kakor tudi tistih, ki so bili izkoriščeni, se konča s poroko, slavljem in z gosti, ki v srečni ekstazi plujejo na »odtrganem otoku« neznano kam. *»Podzemlje je velika ofenziva, večslojna in smiselno protislovna fantazija o temah titoizma, hkrati komedija o preživljanju in vojni; z energijo podivjanega vrtiljaka premošča petdeset let dela s tolikšnim elanom, da bi mu pristajal naslov Večna apokalipsa«* (Jenny 1996: 222).

Kot je zapisal Katunarić (1996), sta se v debato okrog Podzemlja vpletla dva tabora. Na eni strani je bila skupina kritikov, ki jih je popolnoma zavedla lepota filma, zato film zagovarjajo, na drugi pa je skupina kritikov, ki iskreno niso naklonjeni Kusturici kot osebi, saj naj bi bil ta odkrit privrženec Miloševićevega režima.

Kritik Henry-Levy (1996: 203) je tako kot nekateri drugi kritiki Podzemlje označil kot remek delo. Med drugim je tudi zapisal: *»Poštenost me zavezuje k temu, da povem, da sem v filmu našel dih, ritem, razumevanje bitij in situacije, komičnost, smisel za farso in tragično, za karneval in trpljenje, humor obupanih in moč, ki ga v velikem zamahu dviguje nad vse, kar lahko danes zasledimo na filmskem platnu.«*

Regoured (1996) pa je film opisal kot delo, ki se dotika čustev in buri duhove, Kusturico pa kot Fellinijev alter ego.

²⁴ Kusturica je uporabil podobno tehniko kot Robert Zemeckis v filmu Forrest Gump (1994), kjer so dokumentarni posnetki montirani skupaj s fiktivnimi osebami in dogodki v filmu.

Številne kritike, ki jih je film doživel po izidu in po prejemu zlate palme na festivalu v Cannesu, so bile usmerjene na avtorja, saj se ta glede vojne na Balkanu v 90. letih prejšnjega stoletja ni želel opredeliti, kar sta mu v kritikah najbolj očitala Cerović in Finkielkraut, medtem ko so kritiki na drugi strani film Podzemlje razumeli kot prosrbsko propagando. Na eni strani je Beograd Podzemlje sprejel kot nagrado, kot »pravdo za Srbijo« (Handke v Katunarić 1996: 230), medtem ko je Sarajevo na drugi strani film in zlato palmo, s katero je bil nagrajen, doživljalo kot »manj boleče od odpiranja stare rane, a bolj kot najboljšo ilustracijo zdajšnje evropske »podzemeljske politike« proti Bosni« (Dizdarević v Katunarić 1996: 230). Številni kritiki so namreč film in Kusturico razumeli kot absolutno izdajo rojstnega kraja, Sarajeva, in prestop na stran zatiralca, Srbije, kakor tudi kot portret neodločne evropske politike v času konflikta.

Cerović (2001) je bil predvsem kritičen do izbora dokumentarnih posnetkov, ki Ljubljano in Zagreb prikazujejo kot kolaboracionista z nacistično Nemčijo in Beograd kot edino mesto, ki se nikakor ni hotelo prikloniti novemu fašističnemu okupatorju. Kusturica nas poskuša prepričati, da so se samo Srbi borili proti nacistom. Kritika je bila namenjena tudi izboru glavnih oseb v filmu glede na nacionalno pripadnost (Srb in Črnogorec predstavljata kliše, ustvarjen v slogu nacionalistično obarvanih besedil na območju nekdanje Jugoslavije (Cerović v Iordanova 2001). »V Kusturičevem filmu sta prikazana dva tipična beograjska junaka: pijanca, prepirljivca, zapravljivca, a po duši hrabra in čista. Obkrožena sta z izdajalci in s strahopetci, ki samo zapravljajo denar partije. Po naključju so to muslimani ...« (Cerović v Gandillot 1996: 199).

Toda Cerovićeve kritike so bile po svetu hitro razglašene kot pristranske in tako niso nikoli dejansko vodile v resnejše razprave. Francoski intelektualec Alain Finkielkraut je bil tisti, ki je začel javno debato in kritiko Kusturice in njegovega dela, in sicer s člankom v Le Mondu, ki je izšel drugega junija 1995. V njem je žirijo v Cannesu obtožil lahkomiselnosti in nesposobnosti, saj so nagrado dodelili »umetniku«, ki je izvedel izvrstno srbsko propagando (Finkielkraut v Iordanova 2001). Pozneje se je sicer izkazalo, da si Finkielkraut pred izidom omenjene kritike filma sploh ni ogledal, vendar se tudi po ogledu njegovo mnenje ni preveč spremenilo: »Zdaj ko sem imel priložnost film videti, moram priznati, da sem bil nepravičen do Kusturice. Kljub temu

v tem balkanskem klišeju /.../ ni mogoče najti trohice iskrenega humorja, s katerim se je odlikoval film *Otac na službenom putu*« (Finkielkraut 1996: 201).²⁵

3.2.1 Nostalgija za »kiklopsko državo«

Ob v prejšnjem razdelku omenjenih kritikah je treba poudariti, da gledalec, ki si bo film ogledal (s predpostavko, da ne izvira iz nekdanje Jugoslavije), v njem ne bo prepoznal prosrbske propagande, dvoumnega pomena dokumentarnih posnetkov in dejstva, da sta glavna junaka Srb in Črnogorec. »Francoski gledalec v filmu ne bo našel ničesar, kar bi lahko povezal z beograjskim režimom. V filmu bo videl himno norosti in baročno pretiravanje »slovanske duše«, če bo sploh pripravljen sprejeti ta kliše« (Gandillot 1996: 199). Zato resnična kritika filma ne bi smela temeljiti na prosrbski propagandi, o kateri pišeta Cerović in Finkielkraut, temveč na nostalgiji, ki jo Kusturica izraža v zvezi z Jugoslavijo. »Osrednje vprašanje v filmu ni toliko povezano z zdajšnjimi vojnimi konfliktih kot s prevzetostjo z nostalgijo za državo, ki je ni več« (Kaganski 1996: 212).

Vprašanje nostalgичnega tona, ki ga lahko razberemo predvsem v zadnji sceni filma, kjer se otok – utopija odcepi od preostalega dela kopnega, si zastavljajo številni kritiki. Kot je zapisal Katunarić (1996), je eno portretiranje sveta kriminalcev, ki so popolnoma brez sramu in vesti, in nekaj povsem drugega čutiti nostalgijo za tem svetom. Nostalgijo za katerim svetom torej?

Kusturici je uspelo v filmu precej natančno prikazati strukturo oblasti v nekdanji Jugoslaviji. »Podzemlje obelodanja obsceno 'podzemlje' javnega, uradnega diskurza (ki ga v filmu predstavlja titoistični komunistični režim)« (Žižek 1997: 75). Podzemlje je namreč, podobno kot v Platonovem mitu,²⁶ alegorija o večplastnih in raznovrstnih odnosih podzemeljskega in zunanjega sveta. Marko ob izbruhu druge svetovne vojne privede v klet (zaklonišče) skupino ljudi, da bi jo obvaroval pred sovražnikom. Dolgo

²⁵ Finkielkrauta je morda v komentarjih in kritikah filma vseeno preveč zaneslo, saj Podzemlje ni propagandni film, ki bi ga lahko posnela skupina amaterjev v enem tednu. Govorimo namreč o produkciji iz duha jugoslovanske nostalgije, vredne dvajset milijonov dolarjev (Kilb 1996).

²⁶ Tisti zunaj vladajo, so polni totalitarne samohvale, vseh vrst fetišev, medtem ko tistim spodaj v podzemlju vladajo zatiranje, bolečina, delo, popačen ciklus rojevanja, ljubezni in smrti, a kljub temu živijo v upanju, da bodo nekega dne tega trpljenja osvobojeni. Tisti zunaj ali zgoraj so postali bogovi, ki se naslanjajo na tiste spodaj (Katunarić 1996).

po koncu vojne ta skupina ljudi še vedno živi v prepričanju, da vojna še traja, in tako noč in dan gara in izdeluje orožje. Marko kot njihov veliki »manipulator« (Žižek 1997) popolnoma nadzoruje in vodi situacijo.²⁷ Filmski svet Podzemlja je seveda metafora komunističnega režima in moči, ki jo ima posameznik (Tito) nad številno množico, ki v njem vidi velikega vodja in rešitelja.

Kusturici je uspelo v filmu ustvariti skupen komunikacijski prostor med posamezniki v podzemlju in tistimi zunaj, kjer pripadnost narodu postane nekaj vsakdanjega, naravnega in nevprašljivega. Ideja o skupni preteklosti, sedanjosti in »naši« skupni prihodnosti prihaja od elite, to je Marka, ki to skupno pot naroda nakaže, drugi pa jo sprejmejo in ponotranjijo. Ta proces graditve skupne identitete od zgoraj je veljal tudi v Jugoslaviji. Marko se zaveda, da je treba kolektivni spomin ujetih v podzemlju nenehno vzdrževati s selektivnim pomnjenjem in pozabljanjem, podobno kot na to opozarja Billing (v Ule Nastran 1999), ki prav tako trdi, da za razcvet nacionalne pripadnosti ni pomembno le pozabljanje, temveč tudi kolektivno pomnjenje. *»To spominjanje je obenem kolektivno pozabljanje: država, ki slavi svojo starost, pozablja zgodovinsko nedavnost«* (prav tam: 158). Trenutek, v katerem se kolektivno pozabljanje in pomnjenje ujameta v sedanjosti, in ko nacionalna identiteta postane nekaj vsakdanjega in naravnega, je v filmu prikazan zelo odkrito – živeči v podzemlju so v stanju, ki se nenehno odvija med miti o osvobodilnem boju za boljšo prihodnost in tem posebnim poslanstvom (izdelavo orožja za partizane), ki sta nam ga zaupala »naš narod« in Tito, ter v brutalnem dejstvu, da jih je o tej utvari in laži prepričal njihov »vodja« in odrešitelj Marko. O smiselnosti dejanj nikoli ne podvomijo. Živeči v podzemlju v tem deliriju rutinskih gibov, besednih zvez in kletvic pripadnost nacionalni identiteti le utrjujejo v teku vsakdanje življenjske rutine (Šabec 2006).

V smislu Platonovega mita bi lahko dejali, da se oba svetova hranita in živita od utvar in laži, saj nobeden izmed njiju ni resničen. Ljudje, ki živijo v podzemlju, so s pomočjo šimpanza²⁸ privedeni na svetlo, ven iz podzemlja, kjer jih dnevna svetloba tako »zaslepi«, da verjamejo, da je propagandni film realnost – ta del Katunarić

²⁷ Poroči se z Natalijo, obogati na račun preprodaje orožja, postane tesen sodelavec Tita in pesnik z velikimi zaslugami v boju proti okupatorju. Ljudem, ki živijo v podzemlju, redno prinaša novice s fronte ter predvaja sirene za bombne napade in govore okupatorja, spretno premika urne kazalce in tako »krajša« dan v podzemlju.

²⁸ Številni kritiki so prepričani, da šimpanz Soni v filmu upodablja izgubljeno humanost.

(1996) razume kot obdobje postkomunizma, ki je veliko bolj grenko od podzemlja (to je komunizma). Je obdobje, v katerem posamezniki ugledajo »svetlobo« in počasi spregledajo. Obdobje »podzemlja«, to je komunizma, je uničilo človeške vrednote do tolikšne mere, da je kakršna koli misel o svobodi nesmiselna in nemogoča. Mogoča je sama nova vojna. Film se zato začne in konča z vojno.

Kako je potem mogoče čutiti nostalgijo za tem pravljicnim motivom »zaslužjenih škratov,« ki marljivo delajo za dobro svojega gospodarja, ki je v bistvu »hudoben čarovnik« (Žižek 1997), za to »kiklopsko deželo« (Katunarić 1996)? Je mogoče odgovor najti v ljubezni? Ljubezni do mistike Balkana, te dežele z vseobsegajočim kolektivom, kjer se individuum popolnoma stopi, kjer živijo ljudje, v katerih še vedno tli divja in surova vitalnost (Katunarić 1996)? V tem mitskem spektaklu »... večnih, prvobitnih strasti, blodnega kroga sovraštva in ljubezni, ki je živo nasprotje dekadentne anemičnosti življenja na Zahodu ...« (Žižek 1997: 74)?

3.2.2 Je Kusturica le izkoristil nesporazum?

Film zahodnemu gledalcu zagotovo ponuja to, kar želi videti v Balkanu, dionistični spektakel, ki se pri površnem gledanju zlije v eno samo pijančevanje in ples z občasnimi streli v zrak ob glasni spremljavi romske glasbe, torej Balkan kot polje neustavljivega zadovoljevanja nagonov, kot izraz surove in divje iracionalnosti, kot imaginarni prostor, kjer posameznikova svoboda ni izražena v individualnem nadzoru nad nagoni, »kar /.../ moškemu in ženski sploh omogoča, da mirno kramljata v isti sobi, ne da bi erotična strast hlastno trgala životce in krinoline« (Debeljak 2004: 132), kot je značilno za Zahodno Evropo. Balkan²⁹ kot evropski »drugi«, na podlagi katerega lahko Evropa zariše svoje simbolne meje začetka in konca ter se tako utrdi v lastni identiteti.

»Balkan ima vlogo brezčasnega prostora, v kateri Zahod projicira svojo fantazmatsko vsebino« (Žižek 1997: 73). Film tako civilizirani Evrope le slika tisto, kar Evropa ni. V civilizaciji, ki je obsedena z lastnim padcem, degeneracijo in zasičenostjo, namreč vedno obstaja toženje za časom prvobitne svobode in naravnosti, nebrzdanega hotenja

²⁹ Treba je poudariti, da se v tem kontekstu Balkan ne nanaša le na geografsko pokrajino, temveč na življenjski slog, na zbir vrednot in skupno kulturno prakso. Podobno velja za pojem Evrope, ki se v tem kontekstu ne nanaša le na geografski koncept Zahodne Evrope (Iordanova, 2001).

in sle. In podzemlje ni nič drugega kot izgubljena naravnost, ki je inkarnirana v slovanskem hrepenečem srcu in njegovi strastni liriki (Katunarić 1996).

Za zahodnega gledalca je tako film le kulturni eksoticizem, »ki gre vštric z dehistoriziranim ugodjem v dražljivih slikovitostih neznanih dežel« (Debeljak 2004: 94), in možnost, da za trenutek stopi iz racionalne realnosti lastnega sveta. Dolgotrajnejši odnos gledalca ne zanima. Najslikovitejši primer v tem kontekstu je prizor, v katerem se Marko in Crni odpravita v gledališče, da bi ugrabila Natalijo. Gledališko predstavo v nemškem jeziku, ki ji v popolni prevzetosti sledi (civilizirano) občinstvo (lojalno družbenim normam racionalnega duha), nenadoma prekine Crni z odločnim vstopom na oder, kjer je hitro vidna nezdružljivost teh dveh svetov – občinstvo se zabava, dokler ni kršena družbena etika (Crni namreč iz žepa izvleče pištolo). Prizor se konča s popolnim razdejanjem.

Katunarić (1996) meni, da je film dobil zlato palmo, ker je Kusturica³⁰ le izkoristil nesporazum med Zahodno Evropo in Balkanom, to izkrivljeno percepcijo Balkana in voljnost, s katero jo je Zahodna Evropa pripravljena sprejeti.

3.2.3 Filmski liki

V Podzemlju je tema socialna in zgodovinska, vendar se zdi, da niti usode posameznikov ležijo v rokah le enega človeka – Marka. Marko v filmu predstavlja elito, kulturnika in bojevnika v eni osebi, ki v imenu posameznikov, živečih v podzemlju, sprejema odločitve. Marko je tisti, ki začne graditi številne mite o zunanjem sovražniku, osvobodilnem boju dolgo po tem, ko je vojna že zdavnaj končana, o Titu in sebi kot Titovem tesnem sodelavcu. Uspe mu prikazati »naključje kot večno« (Wachtel 2003: 9) in kot je zapisal Anderson (1983: 20), spretno obrača »naključje v usodo«. Tako živeči v podzemlju leta in leta po koncu vojne izdelujejo orožje v veri, da »...ravno njihov narod ni ustvarjen objekt, temveč izraz že dosežene enotnosti« (Wachtel 2003: 9), kar njihovo slepo vero v namen in dobro njihovega bivanja in delovanja le še stopnjuje. Marku tako uspe mit preleviti iz nečesa

³⁰ Katunarić Kusturico označi kot »barbarogenija«, to je nosilca nepokvarjene balkanske duše, ki bo izčrpanim, bolnim in živčno nastrojenim Evropejcem, tem potomcem neizbežno dekadentnega Baudelaira in degenerancev, kot sta Casanova in Marquis de Sade, prinesel svežo kri za pomlajevanje in bo Evropo oplodil z novo surovo močjo (Katunarić 1996).

zgodovinskega v nekaj povsem naravnega. S tem *»ukine zapletenost človeških dejanj in jim pripiše preprostost bistvenega, odpravi vso dialektiko, vsako brkljanje pod neposredno očitnim, organizira si svet, ki ne pozna protislovij /.../, kjer je vse očitno, in ustvarja blaženo jasnost: videz, da stvari nekaj pomenijo same po sebi«* (Barthes v Wachtel 2003: 9).

Na tej točki lahko prepoznamo skupno vez med nacionalizmom in kulturo. Ta veliki vodja in odrešitelj se po eni strani zaveda, da je vsaki kulturi na voljo, da izbira iz velikega *»kataloga pripovednih možnosti in zalog smisla. Še zlasti pomembni so globoko usidrani duševni vzorci in predpostavke, ki pogosto vodijo k nesporazumu«* (Debeljak 2004: 60). Prav na tem nesporazumu Marko gradi celotno zgodbo.³¹ Na drugi strani pa spozna, da je to zgodbo mogoče preprosto ohranjati z nacionalizmom. *»Moč nacionalizma je v preprostosti njegovega pristopa in sporočila, ki je v bistvu čustveno. Ker nacionalizem ni intelektualno zahtevna doktrina, ga je mogoče preprosto propagirati: v tem je tudi skrivnost njegovega uspeha. Vsak človek čuti spontano predanost pokrajinam in ljudem, s katerimi je povezan od otroštva«* (Debeljak 2004: 60).

Ivan bratu Marku slepo zaupa in njegovih dejanj nikoli ne postavlja pod vprašaj. Ivan, ki je edini moralno neoskrunjen lik v filmu (ki ironično jeclja in šepa), verjame v Jugoslavijo še dolgo po tem, ko je razpadla in je sam pristal v psihiatrični bolnišnici v Berlinu (leta 1992). Šele ko mu zdravnik razkrije, da je za bratom razpisana mednarodna tiralica, uvidi prevaro, v kateri je živel toliko let. Ivan se poda v podzemlje in temne koridorje povezav med Vzhodom in Zahodom, ki jih ta skriva. Na poti sreča pripadnike modrih čelad, ki prevažajo begunce iz Bosne (za tisoč mark po osebi). Ta prizor v filmu je edini, v katerem se avtor filma strastno odzove in morda celo opredeli glede vojne v Jugoslaviji. V njem namreč ni ironije, situacijske komike ali glasne romske glasbe, ki bi gledalca lahko zavedla. Predstavljen je le produkt *»simbolne geografije«* med Zahodom in Balkanom, to je mlačen odziv mednarodne skupnosti v balkanskem konfliktu, ki je dejansko *»grenko izpostavila krhko naravo evropske zgodbe. Konflikt se je predolgo skušal odpraviti kot plemenski, etničen in primitiven ali pa so ga obravnavali kot 'naravno katastrofo', ki drugega kot*

³¹ Pozneje se sicer v filmu izkaže, da Marka nacija ne zanima. Kot veliki manipulator manipulira le in samo za lastne interese. Ko *»podzemlja«* ni več, se preseli v tujino, kjer nadaljuje preprodajo orožja.

humanitarne pomoči pravzaprav niti ne potrebuje niti si ne zasluži» (Debeljak 2004: 45). Kusturica v teh prizorih ni le »postmoderno ciničen« (Žižek 1995), temveč kritičen.

Protagonisti v filmu živijo v neskončno spreminjajočem se okolju, v katerem se morajo nenehno prilagajati, zato je njihova morala oportunistična. V kontekstu gospodarske in politične nestabilnosti se zdita drobno preživljanje in parazitizem ne le upravičena, ampak tudi logična. Ni jasnih meja med žrtvami in zatiralci in zdi se, da tistih, ki so preživeli na račun drugih, ne čaka nobena moralna kazen. Vedenje junakov je le njihov odziv na hitro spreminjajoče se okolje.

Ob Marku imata glavni vlogi v filmu Crni in Natalija. Natalija³² je tista, ki (poleg partije) veže Marka in Crnega kot ženska njunega življenja. Tudi Crni je, tako kot Marko, član partije in zvest borec za domovino. Vendar je Crni v primerjavi z Markom popolnoma predan ideji skupne države in njeni usodi. Medtem pa se izkaže, da je Marko veliki manipulator, ne le zaradi ideje in želje po skupni državi, temveč predvsem zaradi lastnih koristi (leta po tem, ko podzemlja ni več in je nekdanja skupna domovina v vojni vihri, Marko preprodaja orožje, tako rekoč nekdanjim sonarodnjakom). Crni pa po drugi strani popolnoma verjame ideji »naroda«. Zanj je narod božanstvo, ki ne potrebuje posrednika, kot je zapisal Anderson (2006), zato se odloči, da bo skupaj s sinom Jovanom zapustil podzemlje in se odpravil sam obračunat s fašisti. Namigom, zgodbam in mitom, ki jih ponuja Marko (elita), verjame brez slehernega dvoma in pomislekov. Njegov svet je preprost, kjer je naš narod na eni strani in fašisti, ki želijo ta narod uničiti, na drugi strani. Njegova predanost narodu je neomajna.

Ob protagonistih se pojavlja še več zanimivih stranskih likov, kot je na primer Jovan (sin Crnega), ki je rojen v podzemlju in je čisti »produkt« podzemlja (to je obdobja komunizma). Leta odraščanja v podzemlju so popolnoma ohromila njegovo zmožnost razumevanja in sprejemanja stvarnosti – jelena zamenja za konja, sonca sploh ne

³² Ženski liki v filmih Kusturice so vedno zelo enoznačni, saj zelo redko presegajo vloge ljubimk, mater ali pa oportunističnih lahkoživk, kakršna je Natalija, zato se na tem mestu ne bomo poglobljali v študijo ženskih likov.

prepozna itn. Njegovo srečanje s stvarnostjo, ali kot je poudaril Katunarić (1996), z obdobjem »postkomunizma«, se je moralo končati tragično. Jovan se namreč utopi.

Med stranskimi liki izstopa tudi nemški zdravnik v psihiatrični bolnišnici v Berlinu, kjer po dolgem tavanju pristane Ivan. Zdravnik izrazi občudovanje do tega »eksotičnega« pacienta. Svojemu kolegu seveda ne verjame, ko mu ta predstavi zemljevid podzemeljskih povezav, ki ga je dobil od Ivana. Odzove se s posmehovanjem, saj le odvrne, da bi sam potreboval kak podzemni prehod za odhod na počitnikovanje v Španijo. Do Ivana in njegove situacije ne izrazi nobenega strokovnega zanimanja, kaj šele sočutja, zanj je le zabaven primer »kulturnega eksotizma«.

3.2.4 Glasba v filmu

Navzočnost Romov je kot »bakla, ki osvetljuje jugoslovansko podzemlje« (Katunarić 1996: 240).

Gocić (2001) zatrjuje, da se je hkrati s popularnostjo filmov Emirja Kusturice povečevala tudi popularnost romske glasbe. Romska glasba in sevdah³³ sta se s porok na Balkanskem polotoku preselila na svetovne etnografske scene. Goran Bregović, ki je z glasbeno skupino Bijelo dugme že eksperimentiral z etnografsko in narodno glasbo Balkana, je v svetovnem merilu zaslovel šele po uspehu filmske glasbe, ki jo je aranžiral za filme Emirja Kusturice. Sodelovanje sta po izidu Podzemlja sicer prekinila, a izmed številnih filmskih elementov, ki gledalcem Podzemlja najbolj ostanejo v spominu še dolgo po tem, ko so si film ogledali, je glasba zagotovo eden izmed ključnih. Bregovićeva glasba dopolnjuje filmski svet Kusturice in pripovedi zaključuje v celoto.

Katunarić (1996) v tem pogledu naredi še korak naprej, saj argumentira, da Kusturica postavi glasbo v filmu nad dialog, nad besede. Glasba pridobi status »mitske ritmičnosti, divje spontanosti, naravnega hrepenenja in čiste pristnosti« (Katunarić 1996: 242). Biti v glasbi za junake filma pomeni biti zunaj sveta moralnosti, pomeni

³³ Izraža to, kar nosijo sevdalinke v besedilu in glasbi: ljubezen, hrepenenje, žalost, veselje, melanholijo ...

pasti v stanje, kjer je vse dovoljeno in upravičeno s čarobnostjo glasbe. In kljub temu da glasba v filmu junake poganja v akcijo, jih pošlje v trans, saj je tako polna ekscesa, erosa in energije, da jih ne pripelje v neko veselo, radostno ali blaženo stanje, temveč, stopljena z alkoholom, prebuja nemirne, silovite strasti, povečuje potrebo po nasilju, dokončanju neizpeljanih obračunov in zadovoljevanju nenasitnega nagona, ki ga ne morejo obvladovati. Glasba tako spodbuja k zločinu in hkrati osvobaja od odgovornosti, a jih ne odreši (Katunarić 1996).

Če filmsko glasbo razumemo kot »*čustveno resničnost filma*« (Frith v Turner 1988: 67), ta glasba nenehno stopnjuje žalost, bes in brezciljno maščevalnost. V Podzemlju ljudje nenehno glasno in intenzivno slavijo, praznijo se kozarci, igralci se objemajo tako, da se film pri površnem gledanju staplja v eno samo orgijo. »*Divje trobente, ki so imele v Kusturicevem Domu za vješanje dramaturški smisel, so tukaj samo še zvočna kulisa, glasna in vsiljiva spremljava. Ogluši uho, da bi tako lažje zaslepilo gledalčevo oko*« (Kilb 1996: 226).

Glasba v tem specifičnem filmu predstavlja tudi nekakšno paralelno zgodbo sliki in dialogu v filmu, in ne le podlage. Glasba v filmu ni le akustika, temveč življenjska filozofija junakov, na nek način je okostje filma. Ta novo komponirana folkglasba je namreč okostje nacionalnega življenja in je tesno prepletena s politiko in z mitskim svetom. »... *kakor se je v Rusiji Stalinov režim nadgrajeval z glasbo balalajke, tako tukaj vez med lirsko cigansko glasbo in gangstersko brezčutnostjo izzivalno oblikuje Jugoslavijo*« (Katunarić 1996: 240). Bregovičeva glasba je tako oda slovanski duši, je glorifikacija stereotipov o Balkanu, glasba, »*ki slavi eksotično enkratnost balkanskega drugega*« (Žižek v Bjelić in Savić 2002: 21).

Kusturica v filmu uporabi tudi nekaj glasbenih vložkov, ki niso romska glasba, kot je na primer skladba Lili Marleen, ki jo Marko uporablja kot podlago, kadar živeče v podzemlju opominja ob stimulaciji bombnih napadov ter omenjene glasbe, da vojna še vedno traja. Lili Marleen je mogoče slišati tudi ob dokumentarnih posnetkih Titovega pogreba in številnih tujih državljanov, ki so se pogreba udeležili, da bi opozoril na ironičnost situacije.

3.2.5 Ozadje nastanka filma

Če bi nacionalizem v filmu iskali v okviru ekonomskih terminov, o čemer piše Williams (2002), bi ga zagotovo našli tudi v Podzemlju. Film je v precejšnji meri podprla Radiotelevizija Beograd (oziroma RTS) in beograjska produkcijska hiša Komuna. Radiotelevizija Beograd³⁴ je bila tedaj le podaljšan glas politike, ki jo je izvajal Slobodan Milošević. Zastavlja se legitimno vprašanje glede finančne podpore RTS pri nastanku Podzemlja – ali je bila ta podpora Kusturici dejansko potrebna? Med nastankom filma je Kusturica že užival mednarodni ugled in ni imel težav z zagotavljanjem financ za svoje ustvarjanje. Sprejemanje finančne in tehnične podpore od RTS pa ni edina zaskrbljujoča poteza Kusturice. Snemanje Podzemlja je potekalo med oktobrom 1993 in februarjem 1995; vojna v Bosni se je začela aprila 1992. Kljub temu se je Kusturica odločil, da bo del filma posnel v Beogradu (Iordanova 2001).

Med prijatelji, ki jih je Kusturica spoznal med bivanjem v Beogradu, je kar nekaj takih, ki kritike filma le utrjujejo, da je namreč film prosrbska propaganda. Iz posnetkov praznovanja ob prejemu zlate palme v Cannesu je razvidno, da je bil eden izmed spremljevalcev Kusturice takratni predsednik RTS Milorad Vučelić (takratni tesni sodelavec Slobodana Miloševića). Medtem ko je na premieri filma v Beogradu, po poročanju lokalnega časopisa, Arkan prehitel avtorja filma v soju luči na rdeči preprogi, medtem ko so se ugledni državniki morali zadovoljiti s sedeži med običajnim občinstvom (Katunarić 1996).

Veliko avtorjev je poskušalo primerjati podobnost problematike, s katero se je soočala Leni Riefensthal ob izidu njenih del v 30. letih prejšnjega stoletja, s primerom Kusturice. Riefensthalova je trdila, da je v Triumfu volje slavila lepoto, in ne nemškega nacizma, medtem ko Kusturica trdi, da se ni postavil na nobeno stran, ampak je le želel izraziti svojo umetniško vizijo. Čeprav bi težko primerjali teža njenih del, saj Podzemlje le ni čista prosrbska propaganda, pa se široko polje primerjave nekako zaključí z dejstvom, da Riefensthalova s svojimi deli ni prestopila meje (bila je Nemka kakor nacisti, za katere je ustvarjala), Kusturica pa je po drugi

³⁴ Zastavlja se tudi vprašanje, ali je RTS takrat dejansko kršil mednarodni gospodarski embargo, ki je veljal za Srbijo (Hartmann v Iordanova 2002).

strani prepotoval ves svet, da je na koncu svoj drugi dom odkril v Beogradu (Iordanova 2001).

4. ZAKLJUČEK

Nacionalizem in kultura sta tako široki temi, Podzemlje pa tako kompleksen film, da jih je nemogoče zajeti v enem diplomskem delu – kvečjemu je mogoče v njem predstaviti le dosleden oris te teme. Pri analizi tako kompleksnega dela je nujna skrajna pozornost, saj se za nešteti referencami v filmu pogosto skriva politična referenca, in je izjemno pomembno, da se posameznik zaveda razlike med pripovedno tehniko in umetnikovo ideologijo. Ob tej predpostavki je treba poudariti, da v filmu nikakor ne gre za srbsko propagando in da avtor filma, kot je navedel sam, le želi uresničiti svojo umetniško vizijo (Iordanova 2001).

Problematika filma je med drugim povezana z umetnikovo ideologijo in se kaže v mlačnem odnosu Kusturice do vsebine in v nostalgiji, ki jo iskreno izrazi za »izgubljeno deželo«. Kot je zapisal Henri-Levy (1996), je Kusturica lastno delo preglasil z izjavami, napadi in s prepričanji ter tako sam prispeval k »zloglasni« podobi filma. Iordanova (2001) verjame, da Kusturica v tem posebnem statusu kot *enfant terrible* uživa in ga tudi potrebuje kot motivacijo za ustvarjanje. To je Kusturica potrdil sam v izjavi ob prejemu zlate palme, ko je povedal, da je ta film posnel samo zato, da bi ga občinstvo lahko ljubilo (Iordanova 2001). Podzemlje bi tako lahko razumeli tudi kot rezultat posebnega statusa umetnika, ki mu dovoljuje, da se giblje v svetu posebnih moralnih načel, kjer so odmikanja od norm, preseganje meja in kršitev pravil popolnoma sprejemljivi, saj vzdržujejo umetnikovo ustvarjalnost (kar je znano tudi kot teorija romantične ironije). Tako Kusturica ustvarja dela zato, da jih lahko pozneje negira, kar je vidno v filmu, ki je sledil Podzemlju, to je Crna mačka, beli mačor, v katerem ni ničesar političnega (Iordanova 2001).

Vsekakor pa film omogoča izvrstno podlago za študijo nacionalizma in kulture. Ponuja namreč nešteto primerov, pogledov in refleksij na temo nacionalizma in kulture ter upodobi skrajno obliko te izmikajoče ideologije.

Nacionalizem je aktualna tema tako v političnih debatah kakor tudi v akademskih krogih. Pojavlja se v številnih oblikah, ki so pogosto tako vpletene v naše vsakdanje dejavnosti, da ga težko prepoznamo, če se nam njegov obraz ne pokaže v eni izmed

ekstremnih oblik. Kot navaja Šabčeva (2006), vprašanje ni, kako odstraniti nacionalizem, temveč, kako ga narediti varnega. Odgovor je mogoče najti v razumevanju enkratnosti tako lastne kot drugih kultur, ki naj bo podkrepljeno z ustreznimi ustavnimi in zakonskimi rešitvami ter z enakomerno porazdelitvijo socialnih, kulturnih, infrastrukturnih in drugih institucij (Šabec 2006).

5. LITERATURA IN VIRI

1. Anderson, Benedict (1983/2003): *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.
2. Assheuer, Thomas (1996): Fikcija o jugoslavenskem miru. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 214–217. Zagreb: Naklada MD.
3. Billig, Michael (1995): Spomin na vsakdanji nacionalizem. V Ule Nastran (ur.): *Predsodki in diskriminacija*, 157–183. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
4. Bjelić, Dušan I. in Obrad Savić, ur. (2002): *Balkan as a Methaphor. Between Globalization and Fragmentation*. ZDA: Massachusetts Institute of Technology.
5. Debeljak, Aleš (2004): *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: Založba Sophia.
6. Finkielkraut, Alain (1996): Onirička propaganda Emira Kusturice. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 201–203. Zagreb: Naklada MD.
7. Gandillot, Thierry (1996): Afera Kusturica. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 197–201. Zagreb: Naklada MD.
8. Gellner, Ernest (1984): *Nations and Nationalism*. Velika Britanija: Blackwell Publisher.
9. Gocić, Goran (2001): *Notes from the Underground: The Cinema of Emir Kusturica*. London: Wallflowers Press.
10. Goulding, Daniel J. (2002): *Liberated Cinema, The Yugoslav Expirience, 1945–2001*. ZDA: Indiana University Press.
11. Grosby, Steven (2005): *Nationalism, A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
12. Glucksmann, Andre (1996): Izvanredna retorta »Underground«. V Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 208–211. Zagreb: Naklada MD.
13. Grunberg, Serge (1996): Tko je oniričan? V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 203–206. Zagreb: Naklada MD.
14. Henry-Levi, Bernard (1996): O Emiru Kusturici, njegovom filmu i teškoćama što snalaze umjetnika koji je manje inteligentan od svog djela. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 203–206. Zagreb: Naklada MD.

15. Hjort, Mette in Scott Mackenzie (2000): *Cinema & Nation*. New York: Routledge.
16. Hutchinson, John in Anthony D. Smith (1994): *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press.
17. Iordanova, Diana (2001): *Cinema of Flames*. London: British Film Institute.
18. Iordanova, Diana (2002): *Emir Kusturica*. London: BFI Publishing.
19. Kaganski, Serge (1996): Kusturica – uljepšivač Srbije. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 211–213. Zagreb: Naklada MD.
20. Katunarić, Dražen (1996): Underground. Paradoksalna nakana u filmu Emira Kusturice. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 228–249. Zagreb: Naklada MD.
21. Kilb, Anders (1996): Kad se mrtvi probudimo. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 224–227. Zagreb: Naklada MD.
22. Marshal, Gordon (1994): *The Concise Oxford Dictionary of Sociology*. Oxford: Oxford University Press.
23. Monaco, James (1981): *How to read a film, The art, Technology, Language, History and Theory of Filma and Media*. Oxford: Oxford University Press.
24. Novak Fajfar, Bojana (1996): *Sociologija. Gradivo za srednje šole*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
25. Regourd, Serge (1996): Underground, Alain Finkielkraut i Židanov. V Dražen Katunarić (ur.): *Evropski glasnik*, 218–223. Zagreb: Naklada MD.
26. Wachtel, Baruch Andrew (2003): *Ustvarjanje naroda, razbijanje naroda. Književnost in kulturna politika v Jugoslavij*. Ljubljana: Aleph.
27. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 1994. Ljubljana: SAZU.
28. Šabec, Ksenija (2006): *Homo Europeus. Nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope*. Ljubljana: Kult.
29. Turner, Graeme (1988): *Film as social practice*. London: Routledge.
30. Vrdlovec, Zdenko in Bojan Kavčič (1999): *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
31. Williams, Alan (2002): *Film and nationalism*. New Jersey, ZDA: Rutgers University Press.
32. Žižek, Slavoj (1997): *Kuga fantazem*. Ljubljana: Analecta.

Internetni viri

1. Cerović, Stanko (1995): *Kusturica's Lies Awarded the Golden Palm in Cannes*. Dostopno na <http://www.bosnia.org.uk/bosrep/junaug95/cannes.cfm> (3. april 2008).
2. Krasztev, Peter (1999): *Who will take the blame? Post-Yugoslav filmmakers create a grateful audience for familz massacres*. Central Europe Review. Dostopno na http://www.ce-review.org/99/3/kinoeye3_krasztev.html (3. april 2008).
3. Halpren, Dan (2005): *The (Mis)Directions of Emir Kusturica*. New York Times, May 8, 2005. Dostopno na <http://www.nytimes.com/2005/05/08/magazine/08EMIR.html?pagewanted=print> (3. april 2008).

Filmi Emirja Kusturice

Kusturica, Emir (1981): *Sjećaš li se Dolly Bell?*

Kusturica, Emir (1985): *Otac na službenom putu*

Kusturica, Emir (1989): *Dom za vješanje*

Kusturica, Emir (1993): *Arizona Dream*

Kusturica, Emir (1995): *Podzemlje*

Kusturica, Emir (1998): *Crna mačka, beli mačor*

Kusturica, Emir (2001): *Super 8 Stories*

Kusturica, Emir (2004): *Život je čudo*

6. PRILOGE

PRILOGA A – Vsebina filma

Trije protagonisti v filmu so Marko, Natalija in Crni. Marko, pretkan cinik, in Crni, impulziven topoglavec, sta prijatelja, ki se borita za Natalijino naklonjenost. Igralka Natalija je živahna in oportunistična blondinka. Film prikazuje njihova življenja na različnih postajah skozi zgodovino Jugoslavije.

Film, ki je sestavljen iz treh delov (Vojna, Hladna vojna in Vojna), se začne z glasbo Gorana Bregoviča in s sprejemom Crnega v komunistično partijo. Naslednje jutro, 6. aprila 1941, nacisti bombardirajo Beograd. Marko tako »poskrbi« za nekaj ljudi in jih odpelje v zaklониšče (klet hiše svojega dedka). Tako ti ljudje postanejo njegova delovna sila in zanj izdelujejo orožje, ki ga Marko distribuira in prodaja. Marko in Crni, ki nista v »zaklониšču«, sta medtem dejavna pripadnika partije in borca proti sovražniku. Po enem izmed drznejših podvigov Marko Crnega pošlje v klet k drugim. Tako se reši svojega nasprotnika v boju za Natalijo.

Dogajanje v delu z naslovom Hladna vojna je postavljeno v 60. leta 20. stoletja. Vojna je končana, Marko je zdaj Titov tesni sodelavec in poročil se je z Natalijo. Par je ustvaril mit o sebi kot o neutrudljivih borcih za svobodo. Marko je prav tako uveljavljen pesnik. Crni je povsod slavljene junak in mučenec, ki je se je žrtvoval v boju za svoj narod in državo. Po spominih, ki jih je zapisal Marko, se zdaj snema film Pomlad prihaja na belem konju. Medtem pa Marko in Natalija še kar naprej skrivata ljudi v kleti (tudi Crnega), ki izdelujejo orožje za pogumne partizane, ki se borijo, da bi osvobodili okupirano državo in narod. Verjamejo namreč, da se zunaj še vedno odvija vojna, za kar poskrbita Marko in Natalija, ki prikazujeta zračne napade, borbe, Hitlerjeve govore ... Vsake toliko časa se Marko poda v klet, ves ranjen in izmučen, kakor da je ravnokar ušel mučenju gestapovcev.

Marko in Natalija se nekega dne udeležita poroke Jovana, sina Crnega. Po veliko zaužitega alkohola se med njimi vname strasten prepir glede Natalije, ki se konča, ko se Marko sam ustrelji v obe kolena in stopala. Medtem opica Soni aktivira tank in zruši podzemlje. Jovan in Crni zbežita, da bi se tako lahko pridružila boju proti sovražniku. Naletita na kraj, kjer snemajo zgodovinski film Pomlad prihaja na belem konju. V

zmoti, da druga svetovna vojna še vedno traja, ubijeta statiste in igralce, oblečene v uniforme nemških vojakov. Jovan v resničnem svetu ne zna preživeti in se utopi. Medtem pa Ivan in njegova opica Soni odkrijeta cel sistem podzemnih prehodov, ki vodijo vse od Aten do Berlina. Marko in Natalija v obupu razstrelita hišo in podzemlje.

Tretji del, imenovan Vojna, je postavljen v 90. leta prejšnjega stoletja. V prvem prizoru je Ivan na drevesu, v psihiatrični bolnišnici v Nemčiji. Ko izve, da ga je lastni brat prevaral in izkoriščal, da sta z Natalijo, ki jo išče celo Interpol, v resnici vojna dobičkarja, se Ivan odloči, da se bo vrnil. Vrne se v podzemne kanale, kjer od pripadnikov Združenih narodov izve, da Jugoslavije ni več. Najde tudi Sonija, ki Ivana popelje skozi vodnjak na ozemlje, kjer ponovno divja vojna vihra. Na tem mestu se znova srečajo vsi protagonisti – Crni kot vodja »svoje vojske«, Natalija in Marko (zdaj na vozičku) kot vojna dobičkarja in Ivan, ki umori brata in se nato še sam obesi. Eden izmed vojakov Crnega ubije Natalijo in Marka. Goreč voziček se nato vozi v krogu okrog navzdol obrnjenega križa.

Temu sledi epilog, precej nenavaden in drugačen od prejšnjih temačnih in apokaliptičnih prizorov. Vsi protagonisti se zberejo na sončni obali reke Donave, kjer praznujejo poroko. Popolnoma prevzeti s pitjem, plesom in z zabavo, sploh ne opazijo, da se je del zemlje odtrgal in da zdaj plujejo po Donavi neznano kam.

PRILOGA B – Filmografija

Naslov	Leto izida	Scenarist	Producent	Nagrada/-e
<i>Dio istine</i>	1971	*	*	/
<i>Jesen</i>	1972	*	*	/
<i>Guernica</i>	1977	Antonije Isaković, Emir Kusturica	Karel Fiala	/
<i>Nevjeste dolaze</i>	1978	Ivica Matić	*	/
<i>Bife Titanik</i>	1979	Jan Beran, Emir Kusturica	Senad Zvizdić	/
<i>Sjećaš li se Dolly Bell?</i>	1981	Abdulah Sidran, Emir Kusturica	Olja Varagić	<u>dve nagradi</u>
<i>Otac na službenom putu</i>	1985	Abdulah Sidran	Vera M. Jolić, Mirza Pašić	<u>ena nagrada,</u> <u>dve nominaciji</u>
<i>Dom za vješanje</i>	1989	Gordan Mihić, Emir Kusturica	Olja Varagić, Vera M. Jolić	<u>dve nagradi,</u> <u>tri nominacije</u>
<i>Arizona Dream</i>	1993	Emir Kusturica, David Atkins	Richard Brick	<u>tri nagrade,</u> <u>ena nominacija</u>
<i>Podzemlje: bila je jednom jedna zemlja</i>	1995	Dušan Kovačević, Emir Kusturica	Pierre Spengler	<u>štiri nagrade,</u> <u>pet nominacij</u>
<i>Crna mačka, beli mačor</i>	1998	Gordan Mihić, Emir Kusturica	Karl Baumgartner, Maksa Čatović	<u>štiri nagrade,</u> <u>tri nominacije</u>
<i>Super 8 Stories</i>	2001	dokumentarni film	Emir Kusturica ...	<u>ena nagrada,</u> <u>ena nominacija</u>
<i>Život je čudo</i>	2004	Ranko Božić, Emir Kusturica	*	<u>tri nagrade,</u> <u>dve nominaciji</u>
<i>Maradona</i>	2006	dokumentarni film	*	/
<i>Zavet</i>	2007	Emir Kusturica	*	<u>ena nominacija</u>

* Ni podatkov.