

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sanja Matković

**Konstrukcija in pripisovanje krivde v filmih, ki reflektirajo
zadnjo vojno na Balkanu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sanja Matković

mentor: doc. dr. Peter Stankovič

**Konstrukcija in pripisovanje krivde v filmih, ki reflektirajo
zadnjo vojno na Balkanu**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Konstrukcija in pripisovanje krivde v filmih, ki reflektirajo zadnjo vojno na Balkanu

Film je kot kombinacija pripovedi, vizualnega in glasbe eden izmed lažje razumljivih kulturnih tekstov, ki lahko pritegne najširše občinstvo. V diplomskem delu bom posegala v vojno stanje zadnje vojne na področju zahodnega Balkana v obdobju med letoma 1991 in 1995 ter s pomočjo reprezentacije filmov analizirala kaos, v katerem so se znašle tri etnične skupine, torej Srbi, Hrvati in Bošnjaki. Pričujoča diplomatska naloga poskuša z analizo izbranih filmov odgovoriti na raziskovalno vprašanje, ali se v filmih izpostavlja krivda za storjena grozodejstva in nastali kaos in če, kje se v filmih pojavlja točka identifikacije krivcev. Zaradi samega poteka vojne bo osredotočenost analize temeljila na geografskem področju Bosne in Hercegovine. Bosna se skozi analizo izkaže kot polje materialnih in moralnih ruševin, spopad nacionalnih ekstremistov, konec humanističnih vrednot in polje, kjer se ugodje izenači z nasiljem. Nacionalizem, ki igra močno vlogo skozi celotno dogajanje vojne na področju bivše Jugoslavije, predstavlja osrednjo točko v analizi povojnih filmov.

Ključne besede: film, reprezentacija, vojna, nacionalizem, razpad Jugoslavije

The construction and attributing of blame in the movies reflecting upon the last war in the Balkans

Film as a combination of a narrative, visual and music is one of the easily understood cultural texts, which can attract the widest audience. In diploma I will intervene in the time of the last war in the Western Balkans in the period between 1991 and 1995, and through the representation of films I will analyse chaos in which there were three ethnic groups, namely the Serbs, Croats and Bosnians. In my paper I am trying to analyze the selected films and to answer at the research question; does the film exposes the fault for the atrocities committed and the resulting chaos and if so, where it appears in the movies point of identifying the guilty. Due it's particular course of the war, it's focus will base on the geographical area of Bosnia and Herzegovina. Through the analysis Bosnia proves to be the field of material and moral ruins, conflict of national extremists, the end of humanistic values in the field where pleasure is equal to violence. Nationalism, which plays a strong role throughout the events of war in the former Yugoslavia, represents a central point in the analysis of post-war films.

Key words: movie, representation, war, nationalism, disintegration of Yugoslavia

Kazalo vsebine

1 UVOD	5
2 NACIONALIZEM	7
3 NACIONALNA IDENTITETA	9
4 RAZPAD JUGOSLAVIJE	12
5 VOJNA V BOSNI IN HERCEGOVINI	15
6 ROJSTVO NOVE UMETNOSTI	17
7 VLOGA UMETNIKA IN UMETNOSTI V VOJNI	19
8 SEMIOLOGIJA	22
9 REPREZENTACIJA KOT PRISTOP IN METODA	25
10 ANALIZA FILMOV	28
10. 1 Turneja	31
10. 2 Grbavica	36
10. 3 Ničija zemlja (Nikogaršnja zemlja)	39
10. 4 The Hunting Party (Pomlad v Bosni)	41
10. 5 Lepa sela lepo gore (Lepe vasi lepo gorijo)	44
10. 6 Rane	48
10. 7 Podzemlje	51
11 UGOTOVITVE	54
12 ZAKLJUČEK	56
13 LITERATURA	58

1 UVOD

Ob razpadu Jugoslavije je nastalo mnogo vprašanj o vrsti obstoja, o prihodnosti, skupni zgodovini in vojni kot posledici nastajanja novih držav. Ta vprašanja so se skozi umetniško radovednost in posameznikovo kreativnost implementirala v razna področja ustvarjalnosti. Umetnost je namreč v kritičnih situacijah edina, ki lahko zavzema pozicijo tistega, ki ve in tako odpira nova polja možnih reprezentacij.

Da bi vojno lahko razumeli, moramo najprej vedeti, kdo so glavni protagonisti, kaj je njen namen, kaj razlog in kaj cilj. Zadnja balkanska vojna je glede na strukturo tako zelo kompleksna, da je ni mogoče zreducirati na par osnovnih dejavnikov.

Film je kot kombinacija pripovedi, vizualnega in glasbe eden izmed lažje razumljivih kulturnih tekstov, ki lahko pritegne najširše občinstvo. Film razumemo kot način reprezentacije realnosti, skozi katero se odražajo družbene vrednote in pomeni ter tako ostaja daleč najprimernejši medij za analizo produkcije nacionalnih tekstov, stereotipov, mitov in drugih družbenih fenomenov.

Namen pričujoče naloge je na primerih izbranih filmov prikazati reprezentacijo vojne in analizirati stališča pripadnikov posameznih narodov ter ugotoviti, kje se skrivajo elementi nacionalizmov. V diplomskem delu bom posegala v vojno stanje zadnje vojne na področju zahodnega Balkana in s pomočjo reprezentacije filmov analizirala kaos, v katerem so se znašle tri etnične skupine, torej Srbi, Hrvati in Bošnjaki. Zaradi samega poteka vojne bo osredotočenost analize temeljila na geografskem področju Bosne in Hercegovine. Za analizo bom uporabila celovečerne filme, nastale v času po vojni med letoma 1995 in 2008, katerih osrednja tema je zadnja balkanska vojna.

Raziskovalna vprašanja, na katera v nalogi poskušam odgovoriti:

- a) Ali se v filmih izpostavlja krivda za storjena grozodejstva in nastali kaos in če se, kje se v filmih pojavlja točka identifikacije krivcev?
- b) Kakšna ideologija spremlja stališča posameznih narodov in kako je skupinam posredovana?
- c) Kako so reprezentirane posamezne etnične skupine?

č) Kakšna je vloga žrtev in posameznikov, vpletenih v vojno?

d) Kakšna je vloga mednarodnih organizacij oz. vseh nas, ki smo vojno spremljali prek TV-sprejemnikov?

Pri izdelavi diplomske naloge bom uporabila deskriptivno metodo s študijem domače in tuje literature, za zbiranje podatkov in ugotavljanje stanja bom kot instrument raziskovanja uporabila reprezentacijo v filmih, ki reflektirajo zadnjo vojno na Balkanu.

Nacionalizem igra močno vlogo skozi celotno dogajanje vojne na področju bivše Jugoslavije in predstavlja osrednjo točko v analizi povojnih filmov. V prvih poglavjih bom najprej opredelila sam pojem nacionalizma in nacionalne identitete ter predstavila razpad Jugoslavije in vojno v Bosni in Hercegovini. V drugem sklopu poglavij bom osredotočena na film kot množično umetnost, semiologijo kot teoretični koncept raziskave in reprezentacijo kot pristop in metodo. V analitičnem delu naloge sledijo filmi kot predmet raziskovanja in zaključek, v katerem se nahajajo ugotovitve, in sklep kot povzetek naloge.

2 NACIONALIZEM

»Nacionalizem je otroška bolezen. To so ošpice človeštva«.

Albert Einstein

Kaj je sprožilo krvave etnične konflikte ob razpadu Jugoslavije in posledično povzročilo ogromno človeško trpljenje, ki je v 90. letih grmelo na Balkanu? Po mnogih teorijah naj bi bil hud izbruh nacionalizma v zadnji jugoslovanski vojni posledica neuspele akcije (komunističnega sistema) izkoreninjenja etnocentrizma v posameznih narodih. Osebnostno menim, da je to le grobo posploševanje in reduciranje družbenih dejavnikov, ki so se zgrnili kot črn oblak najprej na severu bivše države ter se v času pristanka nad Bosno in Hercegovino spremenili v obliko nacionalističnega in primitivnega tornada. Druga, ravno tako verjetna razlaga se opira na voditelje takratnega časa, ki naj bi nacionalizem zlorabljali za utrditev svoje moči, torej zloglasnega Slobodana Miloševića in hrvaškega predsednika Franja Tuđmana. Tretja, sicer manj vplivna, a pomembna, je vloga diaspore, torej moč in vpliv izseljencev v Avstraliji, Južni Ameriki in Združenih državah, četrta vloga pa pripada mednarodnim organizacijam, ki so v kritičnih točkah odpovedale.

SSKJ pravi, da je nacionalizem: *prepričanje o večvrednosti lastnega naroda in prizadevanje za uveljavitev njegovih koristi ne glede na pravice drugih narodov. / politična smer, ki trdi, da so narodne koristi pomembnejše od razrednih, ideoloških.* Iz te definicije je jasno razvidna nastrojenost proti Drugemu kot tudi nevarnost ob porastu teh občutij na kulturno oz. etnično mešanem področju. Če nacionalizem razumemo kot nacionalno pripadnost, potem tudi razumemo, da stopnjevanju teh občutkov sledi večvreden odnos do lastne nacije. Moč nacionalizma se meri v njegovi preprostosti sporočanja, ki je 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 v Lassen 2008, 13) Zato nam raziskave skozi kulturne vsebine vedno nudijo nove možnosti odkrivanja ozadja za nastanek nacionalističnih uspehov na posameznih področjih in različnih časovnih obdobjih.

Danilo Kiš nacionalizem razume predvsem kot paranojo. Tako kolektivno kot

posamično. »Kot kolektivna paranoja je le-ta posledica zavisti in strahu, predvsem pa je posledica izgubljanja individualne zavesti. Glede na to kolektivna paranoja torej ni nič drugega kot skupek posamičnih paranoj, stopnjevan do paroksizma. Če posameznik v okviru družbenega projekta ni sposoben 'izražanja', zato ker mu ta družbeni projekt ni pisan na kožo, ker ga ne stimulira kot individuuum ali ga zavira kot individuuum, kar pomeni, da mu ne dopušča dosega svoje entitete, je primoran svojo entiteto iskati zunaj identitete in zunaj tako imenovane družbene strukture.« (Danilo Kiš 1978, 126–28)

Pedro Ramet loči pet vrst nacionalizmov. Prvi je *heroični*: zgodovina je zbirka slavnih dogodkov in zmag proti nasprotnikom. Drugi je *kljubovalni*: preteklost in sedanost sta prikazani kot negotovi in polni groženj od zunaj. Nacionalizem lahko pridobi *travmatično* obliko: zgodovino kroji usodni poraz (pred davnimi časi). Četrtega Ramet poimenuje *tabu* nacionalizem: gre za zgodovinske krivde za zločine preteklih generacij. Opaža pa tudi *nemi* nacionalizem, ki ni tako očiten in izpostavljen: bolj kot velike bitke in slava politične preteklosti so poudarjeni kulturni dosežki, gospodarska uspešnost ali svojski način življenja. (Ramet v Velikonja 1996, 51)

Nacionalizem je učenje in teorija o nacionalni ekskluzivnosti in hegemoniji, kjer se lastno nacijo nekritično in idealizirano pozitivno vrednoti v odnosu do drugih, obenem pa se druge nacije v odnosu do lastne, še posebej sosednje in znane nacije, omalovažuje, podcenjuje in oporeka. (Spahič v Fejzić 2005, 15) Eno je gotovo skupno vsem zgoraj navedenim teorijam, ki nacionalizem razlagajo z različnih stališč: poiskati enotno opredelitev tega fenomena ni mogoče, pojavlja pa se tako v demokracijah kot v fašizmu in komunističnih režimih. Pomembno na tem mestu pa je postaviti vprašanje o samem obstoju in nastanku nacionalizma kot ideologije. Velikonja pravi, da je eno najbolj tipičnih obeležij moderne dobe prekipevajoče oboževanje nacionalne države in njeno povzdigovanje na mitski piedestal, torej: če je bila srednjeveška človekova skupinska identifikacija primarno religijska, je moderna nacionalna. Vernika izpodrine državljan. (Velikonja 1996: 65) In vendar je ideja enotnosti in jugoslovanskega bratstva predstavljala skupnost narodov pod eno streho, katere identifikacija je predstavlja »novo središče lojalnosti onstran obstoječih nacionalnih«. (Pirjevec v Velikonja 1996, 135)

3 NACIONALNA IDENTITETA

Idealnotipsko vzeto nacionalna identiteta omogoča ljudem, ki so ali niso v medosebnih stikih, da svojo pripadnost širši skupnosti doživljajo kot obvezujočo iz več razlogov: ker govorijo skupen jezik ali narečje; ker strnjeno živijo na skupnem ozemlju in so na njegove naravne danosti navezani z dobršno mero čustvene zavzetosti; in ker se udeležujejo številnih skupnih običajev, vključno s tistimi, ki vzdržujejo njihov zgodovinski spomin. (Debeljak in drugi, 2006) Nacionalna identiteta tako posamezniku daje možnost identifikacije z večjo ali manjšo skupino ljudi in je pravzaprav le ena od možnih identitet sodobnega človeka. Narodna identiteta je v zadnjih dveh stoletjih postala osrednja opora pri povezovanju ljudi v osmišljene skupnosti. Tam, kjer si je narod vzpostavil samostojno državo in postal nacija, je oblike narodne pripadnosti okrepilo republikansko načelo enakosti pred zakonom za vse. Taka nacionalna identiteta omogoča ljudem, da svojo pripadnost širši skupnosti iz več razlogov (jezik, skupno ozemlje, običaji, zgodovinski spomin) doživljajo kot konstitutivni okvir lastnih identitet, kot temelj socialne kohezije, a hkrati tudi kot obvezo. (Debeljak in drugi, 2006)

Za nacionalno identiteto je potrebno 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 v Lassen 2008, 8). Skupne značilnosti so za pripadnike naroda jasno sporočilo o njihovi skupni preteklosti in prihodnosti. Med pripadniki ustvarja lojalnost do enakih in jasno zavedanje različnosti. Razlika je namreč mati identitete. (Debeljak v Lassen 2008, 8)

Giddens o narodu pravi, da obstaja šele takrat, ko ima država poenoten administrativni vpliv na ozemlju, za katero trdi, da je njeno. Gre za skupek institucionalnih 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 oz. je njihova skupna nacija razdeljena med več držav. (Giddens v Rizman 1991, 368–370) Če teorijo prenesemo na prebivalce Bosne in Hercegovine, ki se opredeljujejo za pravoslavne Srbe, ni težko razumeti, zakaj imamo na tem področju pogosta trenja.

Tradicionalno gledanje na nacijo in identiteto danes počasi postaja nefunkcionalno in nerealno. Ohranjajo se predvsem tiste oblike identitete, ki so sposobne medkulturne komunikacije in vpetosti v mednarodne kulturne, politične, znanstvene in zlasti gospodarske tokove. Pri tem identiteta lahko temelji na dosežkih na številnih področjih. Identiteta države se oblikuje tudi z njenim prepoznavnim nastopanjem v mednarodnih odnosih. Na znanstvenem in kulturnem področju država doseže prepoznavnost z mednarodno odmevnimi dosežki znanstvenikov in umetnikov ter z vključevanjem dediščine v sodobne kulturne prakse. (Debeljak in drugi, 2006)

V Jugoslaviji se je želja po izrazitem poudarjanju nacionalne preteklosti in iskanju nacionalnih identitet pojavila v 80. letih 20. stoletja. Poudarjanje pripadnosti nekemu narodu je v času v vojn, nemirov, ekonomskih kriz ali drugih oblik ogrožanja vedno močnejše kot v obdobjih miru, ki skupinam daje občutek varnosti, nacionalna identiteta pa jim tako predstavlja le eno od oblik identifikacije. Tako so nerešena vprašanja »med socialnimi in političnimi transformacijami v vzhodni Evropi v začetku 90. let povzročala nestabilnost in konflikt« (Nečak, 1984, 13). Nacionalna vprašanja so po marksistični teoriji v komunističnih družbenih ureditvah, prav tako tudi v Jugoslaviji, izginjala oz. se nacionalna identiteta kot možnost posameznikove identifikacije ni izpostavljala kot posameznikova potreba. V času Jugoslavije je obstajala možnost nadetnične identifikacije narodov znotraj Jugoslavije, ki je kot oblika socialne prakse lahko nevtralizirala konfliktnost etničnih skupin. (Godina 2008, iz predavanja *O spregledanih vidikih nacionalizmov na ozemlju nekdanje Jugoslavije* v Mariboru)

Obstaja veliko razlag in definicij pojmov etnije, naroda in nacije. Južnič jih razdeli takole:

1. *Etnija* je potencialni narod, je neko splošno stanje v določeni skupini, ki ima oblikovano zavest o pripadnosti in neki obliki skupne kulture. Nima pa ideologije, ne razmišlja še o svoji enkratnosti, zgodovini, avtonomnosti in kontinuiteti.
2. *Narod* ima poleg skupne kulture in pripadnosti oblikovano tudi politično in ideološko dimenzijo. Taka družba je tudi strukturirana in razdeljena npr. na sloje in razrede. Narod se tudi projicira v preteklost, dokazuje svojo zgodovinsko kontinuiteto in išče svoje korenine v čim bolj oddaljeni preteklosti.
3. *Nacija* nastane iz naroda, pri katerem se ideja o narodni samobitnosti prevesi v težnjo po lastni državi. Ko narod doseže tudi politično organiziranost, popolno avtonomijo in

nedvoumno ločenost od drugih narodov – torej samostojno državo –, govorimo o naciji (Južnič 1993, 265–307)

V Jugoslaviji je tako poleg možnosti identifikacije z lastnim narodom (Srbi, Hrvati, Slovenci itd.) obstajala možnost nadetnične identifikacije z nacijo Jugoslovanov, katere, kot meni Godina, personifikacijo je predstavljal Tito (Godina 2008). Propad te nadetnične identitete je pomenil velik manko v konceptu obstoja jugoslovanskega naroda in je bil kasneje tudi postopno uničen. Temu je sledil razpad večnacionalne skupne države Jugoslavije in vzpostavitev enonacionalnih držav ter Bosne in Hercegovine, ki drugače od svojih sosednjih držav ni imela enakih predispozicij za nastanek nove, na enem narodu temelječe države.

Nacionalno identiteto razumemo kot nikoli dokončno oblikovano in v stanju nenehnega spreminjanja, saj postaja vse bolj hibridna in razpršena. Je kompleksen družbeni pojav, ki vsebuje tako povezovalni kot izključujoči moment znotraj določenih skupin in skupnosti. Pomembno vlogo v konstruiranju in nastajanju nacionalne identitete nosi popularna kultura, znotraj nje pa lahko kot predmet analize in raziskovanja družbenih pojavov služi film.

4 RAZPAD JUGOSLAVIJE

NEMIRNI BALKAN IN VOJNA V 90. LETIH

»Vojna kot akt sile, s katero nasprotnika primoramo, da izpolni našo voljo.«

Carl von Clausewitz

Včasih se zdi, da je Balkan »odtočni kanal za kontinent, ki med stremljenjem za doseganje materialnega bogastva prazni svoje frustracije zaradi vse manjšega vpliva na svetovno dogajanje /.../« (Osmančević 1994, 71). Zaradi svoje nezmožnosti brzdanja strasti v očeh zahodnega sveta Balkan ostaja evropska periferija v skoraj vseh pogledih. Od začetkov turške prevlade dalje, torej od 15. stoletja, so si območja Balkanskega polotoka neposredno lastile in obvladovale tuje sile: turška, nemška, avstrijska, ruska, francoska, angleška in na koncu ameriška. Evropska unija prihaja kot zadnja, združena sila, ki skuša doseči večjo stopnjo sodelovanja med temi državami in jih vključiti v veliko združeno Evropo. (Zupančič 2007, 10)

Po smrti jugoslovanskega predsednika Josipa Broza Tita maja 1980 je država v nekaj letih zašla v hudo politično in gospodarsko krizo. Naraščala je inflacija, število stečajev in število brezposelnih in kriza je življenjsko raven pritisnila navzdol. V času ekonomskih kriz in problemov privrejo na površje nacionalistične ideje in obnovijo se stara sovraštva. Vendar, kot pravi Žižek: »Stara etnična sovraštva niso izmišljena: zgodovinska zapuščina so. A ključno vprašanje je, zakaj so izbruhnila ravno v tem trenutku, in ne prej ali pozneje. Za to obstaja preprost odgovor: politična kriza v Srbiji.« (Žižek v Wachtel 2003, 24)

Nemiri so se začeli leta 1987 na Kosovu, kjer so množice v protestih zahtevale republiko. To je bil ključni trenutek za srbskega narodnega voditelja Slobodana Miloševića, ki si je takrat pridobil podporo kosovskih Srbov in od tu naprej svojo pot utiral bliskovito navzgor. 27. februarja 1989 se je v Cankarjevem domu v Ljubljani zgodilo zborovanje, namenjeno podpori stavkajočim rudarjem na Kosovu. V rudnikih se je nahajalo okoli 1300 rudarjev, ki so se upirali sprejetju nove srbske ustave, s katero je

bila ukinjena avtonomija Kosova. Podpora je izhajala predvsem iz strahu in spoznanja, da bodo, če pade kosovska avtonomija, padle tudi republike. Zborovanje je v Srbiji povzročilo silne reakcije in kolektivni občutek ogroženosti ob razpadu Jugoslavije.

Prvi vojaški obračuni so se zgodili v Sloveniji. Jugoslavija je s silo skušala Slovenijo opozoriti, da krši pravne predpise znotraj države in v imenu jugoslovanske enotnosti Slovenijo prisiliti k spoštovanju pravil takrat še skupne države. Slovenija se je ob prihodu jugoslovanske vojske uprla in v strahu in obrambi začela napadati objekte jugoslovanske vojske v Sloveniji. Vojna je trajala deset dni. Po desetih dneh je bilo na Brionih razglašeno premirje. Vojni spopadi so se nadaljevali najprej na Hrvaškem in potem v Bosni in Hercegovini, vendar je Slovenija ob odcepitvi v primerjavi s sosednjimi državami ostala skoraj nepoškodovana. Vojna na Hrvaškem, prav tako pogojena z željo po odcepitvi, je sledila kot logično nadaljevanje. Hrvaška je imela ob osamosvojitvi veliko večje izgube kot Slovenija. Naslednja je bila Bosna in Hercegovina, kar naj bi bila posledica predvsem teritorialnih pretenzij Hrvaške in Srbije do Bosne in Hercegovine.

Mary Kaldor je v svoji knjigi *Old and New Wars* razvila teorijo novih vojn, začenši s primerom vojne v Bosni in Hercegovini. Meni, da tovrstne vojne niso državljske vojne, ki jih proizvajajo etnični ali religijski konflikti, ampak gre za politične konflikte, v katerih so vpletene državne oborožene sile skupaj z drugimi, bolj ali manj zasebnimi skupinami. Političnost teh spopadov razume kot »identitetno politiko« oz. kot sredstvo, s katerim politične elite reproducirajo svojo moč. To sredstvo vključuje sistematično pobijanje in nasilno izganjanje Drugih (znano kot etnično čiščenje), načrtno in natančno uničevanje in rušenje vseh kulturnih znakov prisotnosti Drugih in ustvarjanje nenaseljivih območij. Pomemben podatek, ki ga avtorica izpostavi, je tudi dejstvo, da je bilo v nekdanjih vojaških spopadih, tudi tistih v dvajsetem stoletju, med žrtvam 80 % primerov vojakov ali kako drugače organiziranih bojevnikov, v zdajšnjih novih vojnah pa je 80 % žrtev med civilnimi osebami. Naprej še pravi: »Med novimi oblikami nasilja in novimi oblikami globalne ekonomije obstaja nekaj skupnega, saj ne ene ne druge ne ustvarjajo novih območij proizvodnje in blaginje, ampak 'zle soseske' svetovne ekonomije in globalne družbe.« (Kaldor v Kreft 2002, 176)

Na razvalinah komunistične Jugoslavije je (do danes) nastalo sedem novih držav. Najbolj tragična je bila usoda Bosne in Hercegovine, ki je na podlagi Daytonskega sporazuma danes država, sestavljena iz dveh enot: Bošnjaško-hrvaške federacije in Republike srbske. Daytonski sporazum ima po mnenju nekaterih analitikov veliko pomanjkljivosti, poleg tega pa je še vedno v zraku vprašanje delitve Bosne in Hercegovine, kar je bil vseskozi osnovni vzrok balkanske tragedije. (Silber in Little 1995, 377–384)

5 VOJNA V BOSNI IN HERCEGOVINI

»Edino kar so imeli, je bilo: vedeli so, kdo so.«

Franz Schauwecker

V Bosni in Hercegovini so pred izbruhom vojne vladale močna ekonomska kriza, nerazvitost in revščina. To so dejavniki, ki predstavljajo plodna tla za posameznikovo identifikacijo s svojim etosom in posledično zavedanje drugega kot »ogrožajoče substance svojega obstoja«. Vojna je »uradno« izbruhnila 6. aprila 1992, na dan mednarodnega priznanja Bosne in Hercegovine (Velikonja 1998), vendar se je streljanje začelo že prej. 6. april je tudi dan, ko je množica v velikih manifestacijah za ohranitev Sarajeva prečkala Vrbanjski most. Tam je ostrostrelec smrtno zadel študentko Suado Dilberović, ki je kasneje postala simbol vseh žrtev obleganega Sarajeva. (Pirjevec 2003, 133–138) Na tisoče prebivalcev Sarajeva se je vključilo v gnečo, da bi protestirali proti norosti narodnostnega razdvajanja in proti spopadu v mestu. Sarajevo je bilo mesto, kjer so bile narodnosti močno pomešane in skozi stoletja je mesto veljalo za vzorec sožitja in vzajemne strpnosti. Srbi, Hrvati in Muslimani so skupaj nosili jugoslovanske zastave in Titove portrete z namenom pokazati, da mesto še vedno pripada ljudstvu – vsemu ljudstvu. (Silber in Little 1995, 250–251)

Spopadale so se tri usodne svetovne religije ter tri nacionalne skupnosti, torej Bošnjaki, bosanski Srbi in bosanski Hrvati. Kmalu so se oblikovale paravojaške enote etničnih skupnosti, skupine prostovoljcev, številne lokalne milice, tolpe roparjev in oboroženi civilisti. Cilj posameznih skupin je bil ustvarjanje novih etnično čistih teritorijev. Metode, po katerih se je izpolnjevalo namene, so bile: etnično čiščenje z izgoni, umori, masovnimi poboji, genocidom in uničevanjem imetja. Uničeno je bilo veliko število kulturnih narodnih »simbolov«: cerkve, džamije, pokopališča in kulturni spomeniki. Prav tako pa so se vrstila množična posilstva. O številu žrtev v BiH med leti 1992 in 1995 obstaja več različnih podatkov. Predsednik raziskovalno dokumentacijskega centra iz Sarajeva Mirsad Tokač v letu 2005 za časnik Delo poroča, da je bilo »verjetno ubitih 100.000 ljudi, od tega 70 odstotkov žrtev bosanskih muslimanov, 25 odstotkov pripada bosanskim Srbom, pet odstotkov pa jih je bosanskih katoličanov«.

Sells pravi, »da je vojna spopad med oboroženimi nasprotniki« in da »to ni bila vojna, temveč organizirano uničenje neoboroženega življa«. (Sells 1996, 117) Spopadi in etnična čiščenja so se nadaljevali do podpisa daytonskega sporazuma treh sprtih strani 21. novembra 1995. Podpisali so ga Alija Izetbegović, Slobodan Milošević in Franjo Tuđman.

Tonči Kuzmanić v delu *Wertfrei* izpostavlja značilnost protivojnega diskurza oz. vprašanje »Za kakšno vojno gre?« Najbolj pogost sklep je bil, da gre za konflikt med demokracijo in totalitarizmom, katere druga stran (mogoče srbska) ponazarja konflikt med fašizmom in antifašizmom. Največ se je (tudi v tujini) govorilo o državljanski vojni s stališča: ohraniti Jugoslavijo za vsako ceno in cela vrsta drugih pristopov; s stališča posamezne nacije: »osvojevalska« oz. »osvobojevalna« ali države: »meddržavna« vojna, vojna med »mestom in vasjo« kot prihod Zahodnoevropejcev v obliki braniteljev ali religiozna vojna. Prevladal ni nobeden od naštetih elementov, obenem pa je uspelo tako rekoč vsem. (Kuzmanić 1994, 97–110)

Vojne so povzročile tudi ogromno gospodarsko škodo. Veliko ljudi je bilo pregnanih s svojih domov, množični poboji so se zgodili na skoraj vseh v vojne vpletenih straneh. Po daytonskem sporazumu je bila vojna v BiH, vsaj na papirju, končana in država definirana kot država treh konstitutivnih narodov, in sicer Bošnjakov, Srbov in Hrvatov ter drugih narodov. Z njim je bila država razdeljena na muslimansko-hrvaško federacijo, sestavljeno iz desetih kantonov, in Republiko srbsko. Mesto Brčko na severu države je bilo razglašeno za nevtralnno. Poglavitna določila mirovnega sporazuma določajo, da Bosna in Hercegovina ostane enotna država v okviru svojih meja. Imela naj bi federalno ustavo, dvodomni parlament, ustavno sodišče, skupno predsedstvo, enotno valuto in centralno banko. (Silber in Little 1995, 383) Minilo je 14 let od sprejetja daytonskega sporazuma. Da sporazum ne deluje v prid skupni državi, govorijo dejstva o vse prepočasni demokratični ureditvi in nezadovoljivem gospodarskem napredku. Premier BiH Milorad Dodik danes svojo državo primerja s »satelitom, ki je brez notranjih navigacijskih naprav lansiran v vesolje«. (Mladina 2008)

Slavoj Žižek je nekoč v času nacionalnih vojn na Balkanu svareče opozoril: »Evropa, glej Balkan, to je tvoja prihodnost.« (Iz radijske oddaje 10. marca 2004, Radio Marš)

6 ROJSTVO NOVE UMETNOSTI

Umetnost ne reproducira kar vidimo. Naredi, da vidimo.

Paul Klee

Najznamenitejša projekcija v zgodovini filma se je zgodila 28. decembra 1895, ko sta brata Lumière v Veliki kavarni v Parizu prvič stopila pred javnost. Petindvajset minut filmske predstave je bilo namenjenih izbranim gostom za en frank. (Bordwell in Thompson 1994, 8) Že pred odkritjem filma so znanstveniki v 18. stoletju odkrili nekatere napake v človeškem vidu. Med njimi tudi persistenco ali vztrajnost vida, na kateri temelji tehnični razvoj filma. Naše oko ima namreč lastnost, da zamuja z zaznavo svetlobnega signala in da si svetlobne dražljaje zapomni še nekaj časa, ko teh ni več. André Bazin trdi, da je film obstajal že dolgo pred izumom kinematografa kot idealistični fenomen v prazavesti, še preden je tehnični napredek omogočil njegovo uporabo. Osnova njegovega bivanja naj bi bila človeška želja po podreditvi časa: ujeti gibanje v sliko in ga znova reproducirati. (Bazin v Klemenčič 2000, 36)

Nastanek filmske umetnosti je tesno povezan s pojavom množične kulture. Prvi filmi so bili nemi, brez govora in glasbe. Včasih so prikazovalci sami med projekcijo pojasnjevali potek zgodbe, pianist v dvorani pa je spremljal predstavo s primerno glasbo. (Bordwell in Thompson 1994, 32) Prihajale so nadaljnje tehnične izboljšave: barve, široko platno, scenografija, osvetlitev. Kinematografija se je razvijala po vsej Evropi: Francija, Anglija, Nemčija, Italija, Danska in druge dežele. Med 1. svetovno vojno so ameriške družbe izkoristile praznino in postale glavne oskrbovalke svetovnega kinematografskega trga ter odtlej obdržale svojo vodilno vlogo. (Bordwell in Thompson 1994, 42)

Po letu 1950 se je začela uveljavljati televizija in kinematografske dvorane so izgubile precej gledalcev, vendar ima filmska umetnost nesporno pomembno mesto v kulturi človeštva in odlične filme sodobnih režiserjev si ogledajo velike množice. Že v obdobju nemega filma se je razvila obsežna filmska teorija, ki je postavljala bistvena vprašanja, ki si jih ob filmskem mediju postavljamo še danes, predvsem vprašanje razmerja med

fikcijo in realnostjo. Po drugi svetovni vojni je francoski filmski kritik in teoretik André Bazin postavil bistvo filma v njegovo sposobnost mehanske reprodukcije resničnosti. To stališče je dodobra zaznamovalo povojno intelektualno in praktično dogajanje na področju filma. (Bazin 1967, 62) Po Vrdlovcu je danes splošno sprejeto izhodišče, po katerem je predmet filmologije dvojen: filmska in kinematografska dejstva. Filmska dejstva izražajo zunanje in notranje življenje, tj. predmetni in domišljijiski svet, s pomočjo kombiniranih vizualnih in akustičnih podob; kinematografska dejstva pa obsegajo vse tisto, kar je okoli filma, se pravi: pred filmom (tehnologija, produkcija, financiranje, zakonodaja ipd.), po njem (družbeni, politični in ideološki vpliv filma, mitologija zvezd ipd.) in poleg njega (družbeni obred obiskovanja kina, oprema dvoran ipd.). (Vrdlovec 1999, 211) Klasična teorija filma je pojmovala filmsko umetnost v načelu kot izrazno tehniko. Tej tehniki je podrejala vse druge pogoje ustvarjanja in odkrivala v razlikah med specifičnimi tehnikami razlike med medijem filma in drugimi izraznimi oblikami. (Stojanović 1966) Z novim elementom, gibanjem, je po Bazinu film »prvič slika stvari istočasno slika njihovega trajanja, mumija spremembe«. Tako film od vseh oblik umetnosti dosega najvišjo stopnjo podobnosti realnosti, tudi ko prikazuje irealno in nadrealno, sanje, halucinacije itd., ker ima celo v teh primerih videz resničnega, pojavnega – in zato verjetnega. (Bazin v Zečević 1987, 202) Drobcin koščki so zlepljeni v skladu z določenimi reprezentacijskimi kodi, filmskimi konvencijami, da bi tako ustvarili nekaj, čemur bi lahko rekli »kinematični realizem«, realizem izdelan iz različnih brezšivno povezanih posnetkov in sekvenc, podloženih z zvočnim zapisom, gledalcu daje občutek, da pri stvarjenju sveta na zaslonu ni nikakršne manipulacije, kar sprejmemo lažje kot dejstvo, da je prav vse manipulacija. (Rosenstone v Popek in Šprah 1999, 41)

McConnell ugotavlja, da je jedro vseh zgodb o določeni kulturi njena lastna etiologija: kako je kultura postala takšna, kot je. Univerzalna vsebina vseh zgodb je pojav junaka (kakaršen koli junak že je) znotraj ideje o Mestu (kakaršno koli Mesto že naseljuje). Pripovedovanje zgodb se vedno veže na odnos posameznika do socialnega, političnega in kulturnega okolja. To okolje lahko ustanovi, ga civilizira, dojema kot konfuznega ali ga sovraži. Osnovni pogoji zgodbe so vsebovani v enem od omenjenih štirih odnosov posameznika do okolja, obstaja pa tudi peta verzija, ko oseba preide v nov, mističen, vizionarski odnos do drugih ljudi. (McConnell v Klemenčič, 2000, 29)

7 VLOGA UMETNIKA IN UMETNOSTI V VOJNI

»Balkanizem ni podoba plemenitega divjaka, ampak dejstvo, da se umetnostni prostor na področju Balkana do zdaj ni bil zmožen zartikulirati.«

Borut Vogel na posvetu o balkanski umetnosti

Umetniki kot vplivni posamezniki imajo prosto izbiro glede zasedanja strani. Torej lahko branijo svoje ali napadajo sovražnike. Na tem mestu pa je potrebno razmisliti, ali je dejanski vpliv umetnosti lahko dovolj močan in ima posledično vpliv na porast bojevitih čustev in ali jo lahko po končanem grozodejstvu, kot je vojna, uporabimo za celjenje ran in pomirjanje strasti. Ali sta umetnost in umetnik kot njen glavni akter lahko zlorabljeni kot socialno pomirjevalo? Moč in vloga umetnika tako izhajata iz predpostavke, da bodo ljudje verjeli oz. se na dela odzvali, če bo umetnik prikazal resnico. Mnogo umetnikov se je izrekalo, da v času vojne »muze umetnosti obmolknejo« in vendar so ravno v času krvavih spopadov nastala številna umetniška dela.

V času miru umetnik politiki ni tako zelo potreben, kot se to izkaže v času vojne, okupacij, osamosvajanj, ipd. Po vojni pa se zgodi močan preobrat. Umetnik čez noč postane sredstvo politične propagande in legitimacija državne politike. Umetnik in njegova dela, njegova ustvarjalnost, predstavljajo medij, ki ga oblast uporablja, da se lahko približa ljudstvu. Lep primer, kjer se umetnost uporablja kot demonstrator moči, dosežkov in slave režima, je obdobje komunistične partije in totalitarnih sistemov. Umetnost oz. umetniška stvaritev tako lahko poda popolnoma jasno razviden smisel. Stvaritev ne dovoljuje in niti ne dopušča možnosti variacije interpretacij v posamezniku lastno realnost. Delo kot takšno zastopa le eno, torej realnost svojih gospodarjev. Tudi motivov nikoli ne zmanjka; narodni heroji, trpljenje, notranji izdajalci, povojno upanje, brigade, enost in enakost. Na tem mestu se je potrebno vprašati, ali je umetnost v tej dobi še vedno umetnost. Umetnost z vojno tematiko je stara toliko kot umetnost sama. In njen neločljivo povezan element so spomeniki, ki po koncu vojne ohranjajo spomin na junake, žrtve in pomembne dogodke.

»Med prvo svetovno vojno so intelektualci in umetniki družno slavili vojno proti Drugim. Redki izjemi sta bili Romain Rolland in Ivan Cankar. Toda ne v prvi ne v drugi vlogi niso imeli kakega posebnega vpliva in vloge pri izbruhu in poteku vojne.« (Kreft 2002, 178)

Kreft v nadaljevanju pravi še, da so »v dvajsetem stoletju postale bistvena sestavina vojne vse oblike posredovanja simbolnih sporočil in imaginarnih naslavljanj, in z njimi tudi umetniške zvrsti. Po drugi svetovni vojni je nastal cel umetniški svet iz žanrov, posvečenih tej vojni, in to z dvojno socialno vlogo. Ti žanri (v jugoslovanskem primeru partizanski film, NOB-roman, partizanska grafika, spomeniška skulptura in oblikovanje prostora, partizanska zborovska pesem ...) so prikazovali in poudarjali zmago nad silami kot pravično dejanje, ki je odrešilo vse človeštvo pred možnim katastrofalnim koncem, in s tem proizvajali legitimnost povojnega reda na obeh straneh železne zaves«. Tako so reprezentacije vojne proizvajale pripovedi, »ki jih je bilo lažje sprejeti in pogoltniti kot vse tisto, kar je prinesla ljudem vojna sama, njeno neposredno izkustvo«. (Kreft 2002, 179)

Ko govorimo o novih vojnah, imata množična kultura in medijska komunikacija veliko vlogo pri njihovem proizvajanju in vzdrževanju. Na tem mestu se pojavlja vprašanje: ali se trpljenje, ki se skozi zgodovino etnične skupine artikulira znotraj množičnih medijev, izrablja in narodom zbuja še močnejše želje do narodnih pravic ter tako spodbuja nezaupanje in sovraštvo do drugih?

In kaj se z umetnostjo in umetniki dogaja v času razpada Jugoslavije? V navalu primitivnega porasta nacionalizmov, ki so grmeli po vsej bivši državi, se na področju literature in drugih umetniških zvrsti zgodi preobrat. Nacionalizem je vprežen in angažiran kot močno sredstvo za dvigovanje narodovega ponosa. Tako Nikolaidis pravi, da je Njegošev *Gorski venec* zapis genocida in da so bila »dejanja Radovana Karadžića kot performans po scenariju Petra II. Petrovića Njegoša«. Naprej še trdi, da je politična elita iz tega dela naredila svoj politični program in da se ravno temu političnemu programu danes sodi v Haagu. (Delo 2007, 19)

Arsenijević, avtor mlajše srbske literarne generacije, o srbski literaturi pravi: »Pri nekoliko starejši generaciji od moje, torej pri tisti, ki se je razvijala skozi literarne eksperimente osemdesetih, obstaja velik, zame nerazumljiv gnus do dejstva, da je realnost postala tako intenzivna, da se ji v literaturi ni moč izogniti. In bolj ko je ta realnost postajala neizogibna, bolj so ti ljudje zavračali možnost, da bi o njej pisali. Nekaj globoko bizarnega je v situaciji, kjer nekdo piše postmodernističen roman z opombami, medtem ko sto metrov stran od njega ljudje masovno umirajo. Kje je odgovornost do tega? V Srbiji ta cela situacija devetdesetih ni reflektirana, kot bi morala biti.« (Vladimir Arsenijević 2008, 20)

Zanimiva je tudi zgodba Andreja Nikolaidisa in Emirja Kusturice, ki sta kot umetnika in ustvarjalca na področju Balkana priznana, odmevna in vplivna posameznika. V letu 2004 je Nikolaidis v reviji Monitor objavil tekst z naslovom Dželatov šegrt oz. Rabljev vajenec, v katerem o Kusturici govori kot o »vajencu« režima Slobodana Miloševića. Nikolaidis pravi, da je Kusturica bosanski Musliman, ki trdi, »da imajo Srbi prav, ker zatirajo islam v Bosni« ter da je v vojni »svoje« prepoznal v Karadžiću in Mladiću in da jima je s »svojim umetniškim in medijskim zavzemanjem ob vsaki priložnosti nudil alibi za vsakega ubitega muslimana«. To je bilo dovolj za tožbo. Višje sodišče v Podgorici je v sodbi odločilo, da morata Nikolaidis in Monitor zaradi duševnih bolečin, ki sta jih ob blatenju ugleda in časti prizadejala Emirju Kusturici, plačati 12.000 evrov. (Nikolaidis 2004)

Umetniki in kulturniške elite so se v času razpada Jugoslavije opredeljevali različno. Na izbiro zasedanja strani so vplivali različni pritiski: politične in regionalne ideologije, individualna prepričanja in moralne vrednote, občutek nacionalne pripadnosti in seveda pogum. Verjetnost, da so elite imele zelo velik vpliv na zaplet in razplet dogajanja, je reflektirana tema tudi v filmski umetnosti, nastali po hudem razpadanju države.

8 SEMIOLOGIJA

Eno najširših definicij je podal Umberto Eco, ki pravi, da se semiotika ukvarja z vsem, kar bi lahko bil znak. Gillian Dyer se nanj navezuje in meni, da je jezik osnovni del semiotike in obravnava lahko vse znakovne sisteme, ne glede na to, ali so verbalni, vizualni, kombinacija obeh ali če prevladuje le kateri od njiju. S pomočjo semiotike tako lahko analiziramo skoraj vse, pa naj si bo to slika, govor, mimika, oglasi, novice, strip, filmi ... vse namreč predstavlja pomenske sisteme, ki so podobni jeziku. (Eco in Chandler v Matoski 2008, 8).

Semiologija kot »splošna znanost o znakih« je v filmsko teorijo prišla prek strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussura, ki preučuje različne jezikovne in nejezikovne znakovne sisteme. Saussure je jezik opisal kot sistem, torej sistem razlik med enim znakom in vsemi drugimi, kjer razlika med enim znakom in drugimi dopušča, da dobimo različne pomene. Tako noben znak ne more imeti pomena, v kolikor ni različen od drugih znakov. Saussure je poudarjal rabo jezika kot temeljnega sistema, ki ga ljudje uporabljamo za medsebojno komunikacijo. Jezik razume kot sistem znakov, ki izražajo ideje in ga je mogoče primerjati s pisavo, abecedo gluhtonemih, vojaškimi signali s katerim koli sistemom, pa naj si bo to moda, gestikuliranje, simbolni obredi itn. Saussure je pomen opredelil kot mentalno predstavo, ki jo izraz oz. označevalec sproži pri uporabniku. Saussure je ločil med jezikom kot sistemom (*langue*) na eni strani in njegovo praktično rabo v govoru (*parole*). Jezik je opredelil kot sistem čistih diferenc, kot čisto formo brez substance, kar pomeni, da je med elementi jezika vsaka vrednost določena šele v njegovi različnosti do drugega. Torej je označevalec konkretna dimenzija, označenec pa abstraktna stran. Pomembno je izpostaviti, da »jezikovni znak ne združuje stvari in imena, temveč koncept in slušno podobo. Pomen je tako mentalna predstava, ki jo označevalec sproži pri uporabniku« (Saussure 1997, 79). Znaki so za de Saussura tiste točke, kjer pride do stičišča med označevalcem in označencem, pri čemer je bistvenega pomena odnos med označevalcem in označencem, torej relacija, ki je popolnoma arbitrarna, kar pomeni, da med njima ne obstaja neka naravna, vnaprej določena nujna notranja povezava, ampak je odnos določen prek konvencije, pravila ali sporazuma med uporabniki. (Saussure 1997)

Peirce je razvil trikotni model odnosa med znakom, uporabnikom in zunanjo stvarnostjo kot model za proučevanje pomena. Znak je nekaj, kar v določenem pogledu ali položaju pomeni nekaj za nekoga. Obrača se na nekoga, kar pomeni, da v mislih tega človeka ustvari enakovreden znak ali morda bolj razvit znak. (Pierce v Matoski, 2008)

Pierce je opredeli tri kategorije znaka, od katerih vsaka pokaže drugačen odnos med znakom in njegovim predmetom ali predmetoma, na katere se nanaša. (Pierce v Matoski, 2008)

ikona je podobna tistemu, kar predstavlja. K ikonam prištevamo fotografije, risbe, karikature, zemljevide, metafore ...

indeks je znak, ki je fizično ali vzročno povezan s svojim predmetom.

simboli so znaki, pri katerih ni neposredne povezave med znakom in njegovim predmetom ter je razmerje med izrazom in vsebino določeno zgolj s konvencijo, dogovori.

»Simboli običajno sprožijo pri posamezniku močnejše čustvene odzive, kot to lahko sproži indeks ali ikona.« (Lester v Matoski 2008, 12) Pomen znaka je določen s tem, kako se razlikuje o drugih znakov in stvari gredo lahko še naprej: moški/ženska nam na primer pomenita »človeško«, kar pa je spet smiselno šele v kontrastu z »nečloveškim«, človeška in nečloveška »živa bitja« so nadalje smiselna v relaciji do »nežive narave« in tako naprej. Jezik je neskončna veriga diferenc in noben termin nima pomena v izolaciji, ampak šele v kontekstu jezika kot celote. Pomembno je, da jezika ne razumemo kot ogledala, ki odraža svet, saj je vedno kulturno proizveden, dinamičen in dokaj arbitraren splet diferenc, ki v različnih kulturah generira različna razumevanja resničnosti. (Stankovič 2002, 29–30).

V delu *Govorica in film (Langage et cinéma, 1971)* Metz semiologijo zastavi kot »deskriptivno znanost« o filmski govorici, ki jo definira kot »kombinacijo heterogenih kodov« in s tem terminom nadomesti »veliko sintagmatiko«. V njegovem razločku med kinom in filmom (kot saussurejevskim govorom) prvi pomeni množico homogenih oz. specifičnih kodov, drugi pa sistem heterogenih kodov, med katerimi so nekateri specifični. (Metz v Klemenčič 2000, 5)

Film je vezan na jezik tako v občem (lingvističnem) pomenu kot prenesenem pomenu, v smislu njegove izraznosti. Še več, njegova celotna umetniška praksa je nameščena v jezik, v vsakdanji in strokovni jezik, film kot umetniško delo pa vsebuje dialog kot specifično govorno formo in uporablja jezik na različne načine. Tako kot v umetniškem jeziku se tudi v filmskem jeziku pojavlja molk kot konstitutivni del razvoja zgodbe. (Damnjanović v Globačnik 2004, 21)

Posamezen tekst je polisemičen, kar pomeni, da nima enega samega pomena, ampak ga lahko različna občinstva različno interpretirajo. (Barthes v Žugelj 2003, 386) Gledalci lahko razumejo določen tekst v kontekstu s teksti v ostalih medijih. Gre za t. i. intertekstualnost. Analiza je vseskozi ključnega pomena pri raziskovanju televizije, vendar je tarča nenehne kritike, ker zanemarja dejstva, kdo je proizvedel določen tekst, pod kakšnimi pogoji, predvsem pa, ker zanemarja občinstvo, ki tekst bere. (Baudrillard v Žugelj 2003, 386) Če to prenesemo na film, je pri analizi reprezentacije zelo pomemben avtor, čas, v katerem je film nastajal, kdo so produkcijske hiše in komu oz. kateri populaciji je film namenjen.

9 REPREZENTACIJA KOT PRISTOP IN METODA

Ljudje dajemo stvarjem pomen preko reprezentacij, preko besed, ki jih uporabljamo, da te stvari opišemo, preko zgodb, podob, emocij, dojemanj in vrednotenj. Reprezentacija je ustvarjanje pomenov skozi podobe in jezik (Hall 1997, 10). Reprezentacija je tudi »ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo«. (Hall 2004, 35)

Toda kako beremo in določamo pomene simbolom, ni odvisno le od teksta, temveč tudi od nas samih. V procesu analize reprezentacije imamo več momentov, na katere moramo biti pozorni (Stankovič 2005, 349–352).

1. *Stereotipi*, ki najbolj nazorno ilustrirajo podmeno, naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin in marginalnost drugih. Največkrat jih lahko zaznamo tam, kjer se pojavljajo velike neenakosti v razmerjih moči med različnimi skupinami.
2. *Polisemičnost* – vsaka reprezentacija ponuja več interpretacij in pomen nikoli ni enoznačen, zato moramo biti kot raziskovalci pozorni tudi na konotacije, ki na prvi pogled niso vidne.
3. *Protihegemonске reprezentacije*, torej reprezentacije, ki so eksplicitno politično artikulirane in ponujajo domišljene alternativne zgodbe, podobe in interpretacije.

Tako lahko prek analize filmov in ostalih umetniških konstrukcij in instalacij raziskujemo, kako različne reprezentacije (v popularni kulturi, subkulturah, umetnosti) usmerjajo naše razumevanje svoje vloge v svetu. Kodi, ki so za produkcijo pomena in reprezentacijo ključni, so rezultat družbenih konvencij, vendar se skozi čas neprestano spreminjajo. Tako nam neprestano ponujajo zakladnico novih pomenov, vrednih ponovnih raziskav. Pomembno je, da jezika ne razumemo kot ogledalo, ki odraža svet, saj je vedno kulturno proizveden, dinamičen in dokaj arbitraren splet diferenc, ki v različnih kulturah generira različna razumevanja resničnosti. (Stankovič 2002, 29–30).

Prav tako pa obstajajo tudi različne pozicije branja tekstov oz. različni tipi občinstev. Hall jih razdeli kot idealno-tipske klasifikacije treh tipov občinstva. Meni, da obstajajo tri možne pozicije, iz katerih lahko beremo tekste:

1. *dominantno-hegemonska pozicija* ali zaželeno branje. Bralec sporočilo odkodira v skladu s kodom, v katerega je sporočilo zakodirano. Občinstvo tako v popolnosti sprejme zaželeno pomen s strani producentov.

2. *pogajalska pozicija*: v osnovi so ta branja tekstov v skladu z referenčnim kodom zakodirana, tako da si občinstvo deli isti kod teksta in načeloma sprejema zaželeno branje, a ga v odnosu do lastnih izkušenj lahko spremeni. S komentarjem v časopisu o protestih delavcev in njihovih zahtevah po višjih plačah ter komentarju, da zviševanje plač lahko ogrozi gospodarstvo, se lahko popolnoma strinjamo, a še vseeno bomo mnenja, da so delavci premalo plačani in da zaslužijo višje plače.

3. *alternativna pozicija* (opozicijsko branje): občinstvo razume zaželeno branje, ki ga ponuja tekst, a se zavestno odloči zavrniti predviden, nameravan pomen in ga razumeti znotraj alternativnega, radikalnega branja. V času volitev in oglaševanja političnih strank se ravnamo po tem principu, in sicer razumemo oglasno sporočilo politične stranke, a nas ta ne prepriča v kandidata, saj se s sporočilom, s povedanim ne strinjamo (Hall v Stankovič 2002).

O'Sullivan dodaja še četrti način branja, to je odklonilno branje, pri katerem preferirani pomen ni razumljen, zato je tekst bran na devianten način. (O'Sullivan v Lacey 1998, 88) Pomen opozicij branja je v tem, da sama vsebina teksta ne določa nujno že njenega učinka na gledalce, pokaže Hall. Vedno več je tako imenovane interaktivne vloge občinstva, kjer se išče, zahteva participacija občinstva. Pri nobeni vrsti komuniciranja ni ničesar naravnega. Vsako sporočilo je zakodirano (sestavljanje sporočil) in tako kot je to kreativen, interpretativen in družaben dogodek, velja to tudi za odkodiranje (branje in razumevanje). Branje torej razumemo kot proces odkrivanja pomenov, ki se zgodi vsakič, ko bralec začne razumevati tekst. Bralec skozi vidike svoje kulturne izkušnje ustvarja interakcijo med tekstom, sabo in pomenom.

Znotraj reprezentacije obstajajo tudi različni pristopi, ki jih Hall razdeli na reflektivni, intencionalni in konstruktivistični.

1. *Refleksivni* pristop jezik razume kot zrcalo pomena, ki ustreza materialnemu svetu in reflektira že predobstoječo resnico o svetu, ki nas obdaja. Pristop kot takšen je v določenih pogledih pomanjkljiv, saj nam pojasnjuje le ikonične znake in tako pojme, ki s podobo nimajo neposredne povezave, izpušča.

2. *Intencionalni* pristop avtorja postavlja v pozicijo, ko skozi svoje delo preko jezika svetu vsiljuje svoj pomen, torej besedam pripisuje nove pomene. To bi v teoriji pomenilo, da se lahko izraža v svojem namišljenem jeziku in vendar vemo, da za »komunikacijo potrebujemo skupne lingvistične kode«. (Hall 1997, 25) Obstoj skupnega jezika nam omogoča pretvarjanje misli in konceptov v besede, zvoke ali podobe. Pri tem jezik ne predstavlja samo sistemov črk in glasov, ampak tudi vizualne podobe, ki jih uporabljamo za izražanje pomena. (Hall 2004)

3. *Konstruktivistični* pristop zagovarja tezo, da je družba v resnici sestavljena iz množice diskurzov, ki posameznika šele konstruirajo (Stankovič 2005, 347). Torej stvari sami po sebi ne nosijo pomena, temveč ga z uporabo reprezentacijskih sistemov konstruiramo mi sami. Pomen si ustvarimo ob pomoči prakse interpretacije, torej zakodiranja pomenov na eni in odkodiranja na drugi strani. Kot pravi Hall: reprezentacija je praksa, ki uporablja materialne objekte, pomen pa ni aprioren, temveč je skonstruiran (Hall 2004). V tej točki reprezentacijo razumemo kot bistveno pri konstruiranju objektov in pomenov.

Če reprezentacijo razumemo v sklopu konstruktivističnega pristopa, potem vemo, da elementi oz. predmeti raziskave ne nosijo pomena kar tako, sami po sebi, temveč je pomen skonstruiran šele z uporabo reprezentacijskih sistemov. Vizualne podobe nikoli ne prezentirajo realnosti sveta, ampak jo re-presentirajo. V ozadju vedno obstajajo konstrukcije in vizualne podobe niso transparentno okno v svet. Pomembno vlogo pri nastajanju vizualizacij in filmov odigra tudi montaža, torej kreiranje objektivno realnega v filmsko realnost, pri čemer objektivno realno razumemo kot fizično, vsem očem vidno materijo, filmsko realnost pa doživljamo kot pogled kamere, ki nikoli ne more biti objektivni.

10 ANALIZA FILMOV

Kdo je kriv za nasilje – filmi, ki hočejo postati realnost, ali realnost, ki misli, da je družbo mogoče spremeniti s cenzuriranjem filmov?

Marcel Štefančič, jr.

Virtualni svet kot del sodobne vizualne kulture je eden sestavnih delov v percepciji in razumevanju popularne kulture, iz katere kulturni tekst izhaja. Če razumemo, da je medijska konstrukcija družbene realnosti podvržena vplivom vodilnih skupin, potem vemo, da analize kulturnih tekstov, v tem primeru vizualnih, težijo k objektivnemu zavzemanju stališč družbene realnosti in izpostavljanju privilegirane ideologije v vsebinah, ki se jim posveča veliko pozornosti.

V nadaljevanju bom analizirala izbrane filme z vojno tematiko zadnje balkanske vojne in poskušala ugotoviti, kako je reprezentirana odgovornost vpletenih narodov za začetek vojne in ali posamezne nacije zgrinjajo krivdo (če ta sploh obstaja) ena na drugo. Na tem mestu me zanimajo predvsem tri med seboj sprte nacije Bosanskih Srbov pravoslavne vere, Bošnjakov muslimanske veroizpovedi in Bosanskih Hrvatov rimokatoličanov. Nacionalizem je bil prisoten na vseh vojnih prizoriščih znotraj meja bivše države, najbolj pa je vzplamtel v Bosni in Hercegovini. Zanima me konstrukcija krivde posameznih skupin in kako se to odraža skozi vlogo posameznih junakov.

V analizi izbranih filmov bom pozorna na reperezentacijo likov oz. vloge glavnih junakov in njihove dialoge, reprezentacijo etničnih skupin in prav tako na njihove dialoge, letnico nastanka in produkcijo filma, glasbo in kamero. Predvidevam, da vsaka zgodba znotraj filma nosi svojo sporočilnost – jasno ali subtilno oz. prikrito. Pozorna bom na komentarje, namigovanja, vrednote oz. vrednotenja. Poskušala bom razumeti oz. skozi analizo izpostaviti reprezentacije strahu, nasilja in smrti, predstaviti reperezentacije sobivanja in harmonije nacij pred vojno in ugotoviti, ali se kje v filmu in namiguje na možnost ponovne vzpostavitve sobivanja kot edine realne možnosti obstoja.

Pri analizi reprezentacij zadnje balkanske vojne bom uporabila kvalitativne interpretativne metode za analizo vizualnih tekstov in poskušala ugotoviti, na kakšen način so pripadniki posameznih narodnosti umeščeni v konstrukcijo krivde in nastajanje konfliktov ter analizirala reprezentacijo posameznika in njegove dileme v zvezi z vojno.

Filme o zadnji balkanski vojni bi lahko uvrstili v svoj lastni žanr. Poleg tematike so jim sorodni tudi igralci, ki se pojavljajo v skoraj vseh produkcijah, tudi scenarije pišejo že dobro uveljavljeni in prepoznavni pisci, režija pa je prav tako prepuščena nekaj izbrancem. Predstavljeni filmi in analize bodo v naslednjem poglavju reflektirali teoretski del naloge. Teorija in teoretski nastavki so tako podlaga za analize in so uporabljeni za preučevanje kulturnih tekstov v tem primeru najbolj odmevnih in večinsko najbolj gledanih filmov na področju bivše Jugoslavije in širše. Filmii so izbrani predvsem zaradi velike dostopnosti širšim množicam, prepoznavnosti skupinskih oz. etničnih opredelitev in preigravanja stereotipov o Balkanu kot evropskem Drugem. Nastalo je kar nekaj filmov na temo zadnje balkanske vojne, ki so pripomogli k razumevanju konfliktov in vlog posameznih narodov in skupin. Filmii *Underground*, *Ničija zemlja*, *Rane*, *Lepa sela lepo gore* in *Grbavica* so filmii, ki so po številu gledalcev dosegali najvišje številke. Film *The Hunting Party* je kot del holivudske produkcije v analizo vključen zaradi vpogleda in primerjave načina podajanja resnice o balkanskem konfliktu z ameriškega stališča. Na podlagi dejstva, da si je film ogledalo veliko število ljudi, sklepam, da ima zgodba možnost vpliva na ameriško razumevanje narodov, vpletenih v zadnjo vojno. *Turneja* je glede na leto produkcije najnovejši film in tako predstavlja razvoj videnja dogodkov in razumevanje konfliktov ter nastajanje novejših kulturnih tekstov znotraj umetniške interpretacije vojne in konstrukcije krivde. Vsi filmii so glede na zgodbo, reprezentacijo likov in junakov gledalcem relativno razumljivi. Razlike v razumevanju pogojuje predvsem poznavanje Balkana in zgodovinskega oz. kronološkega odvijanja dogodkov. Zaradi objektivnega pristopa in analize nacionalizma so osvetljeni predvsem junaki in glavni predstavniki posameznih etničnih skupin.

Predmet analize bodo celovečerni filmi, ki se na kakršenkoli način dotikajo časa zadnje balkanske vojne od leta 1991 do podpisa daytonskega sporazuma leta 1995 in so po številu gledanosti zasedali najvišja mesta in bili deležni veliki medijske pozornosti:

1. *Turneja*; Goran Marković, 2008 (Srbija, BiH, Slovenija)
2. *Grbavica*; Jasmila Žbanić, 2006 (BiH, Nemčija, Avstrija, Hrvaška)
3. *Podzemlje (Podzemlje – Bila jednom jedna zemlja)*; Emir Kusturica, 1995 (Srbija)
4. *Nikogaršnja zemlja (Ničija zemlja)*; Danis Tanović, 2001 (koprodukcija Bosna, Francija, Belgija, Velika Britanija, Italija, Slovenija)
5. *Pomlad v Bosni (The Hunting Party)*; Richard Shepard, 2007 (ZDA, BiH, Hrvaška)
6. *Lepe vasi lepo gorijo (Lepa sela lepo gore)*; Srđan Dragojević, 1996 (Srbija)
7. *Rane*; Srđan Dragojević, 1998 (Srbija)

Če ima film moč spreminjati percepcijo realnosti, časa, preteklosti in vplivati na spomin, potem so reprezentacije filmov z občutljivimi tematikami in zgodovinskimi dejstvi za nacionalne in državne zgodovinske spomine več kot zaželene, potrebne ali celo nujne. Ob analizi se tako vzpostavi odkrivanje splošnih in objektivnih resnic, če le-te obstajajo in se v polju interpretacij pojavljajo kot možne.

10. 1 Turneja

Goran Marković, 2008

Turneja je srbski film o napol dejavni beograjski gledališki skupini, ki išče priložnost za zaslužek zunaj meja Srbije, kjer je zanimanje za umetnost in teater v devetdesetih letih prejšnjega stoletja popolnoma izpuhtelo. Odpravijo se na pot v Bosno, v novonastalo Srbsko krajino v Srbobran. Potujejo z minibusom, ki spominja na prigode v kulturnem filmu *Kdo neki tam poje?*. Ko prispejo v Srbsko krajino, je realnost precej drugačna. Leta 1993 v Bosni vladata kaos in vojna, in tako se teater in igralci preselijo na fronto. Na meji jih ustavijo in vojak jim ob pregledu dokumentov jasno pokaže svojo nevednost, primitivnost in nastrojenost proti muslimanskemu ter pripravljenost za likvidacijo vsega nesrbskega.

»*Sami Srbi smo, gospod,*« ga mirijo igralci.

»*Jawaharlal. Kdo je Jawaharlal,*« vpraša vojak, misleč, da je odkril muslimana.

»*Kdo izmed vas je Jawaharlal?*«

Igralci se spogledajo. »*Mislite Jawaharlal Nehru?*«

»*Tako je,*« dahne vojak.

»*Ne, ne,*« pravi igralec. »*To je beograjska ulica, na kateri živim – Jawaharlal Nehruja.*«

Med skupino in vojakom, ki predstavlja bosanske Srbe, je vzpostavljena kritična distanca, ki nakazuje na razkol med Srbi iz Srbije in bosanskimi Srbi in tako sugerira superiornost Srbov do »Bosancev«. Igralci, ki predstavljajo srbske Srbe, so intelektualci, izobraženi ljudje z visoko stopnjo splošne razgledanosti, posamezniki, ki pripadajo meščanskemu razredu. So tipično strahopetni in obsedeni s svojo zunanostjo ter ugledom. Bosanski Srbi so drugače od njih robustni primitivci, kmetje, ki ne razlikujejo imena ulice od osebnega imena, vendar zelo dobro vedo, kdo je musliman na »srbskem teritoriju«. Sočutja ne poznajo, uglajenosti nimajo in umetnosti ne cenijo. Bosanski Srbi se v filmu na nobenem nivoju ne enačijo s Srbi iz Srbije. Prikazani so kot napol divjaški, čustveno nezreli in agresivni posamezniki. V zgodbi se umetnost koristi kot spodbujevalnik narodne zavesti in se kot legitimacijsko sredstvo vpne v politične interese. Gledališko skupino pravzaprav najbolj potrebujejo višje instance in sicer za sredstvo vzdrževanja mitov tam, kjer je to najbolj potrebno, med vojaki. Skupina igralcev tako dobi posebno nalogo. Pošljejo jih na prvo frontno črto, kjer naj bi zabavali srbsko vojsko ter z oznanjanjem starih srbskih besedil, književnosti in kulture krepili um

in duha. Igralci so reprezentirani kot marionete vodilnih političnih skupin, torej, kot je bilo v prvem delu naloge rečeno: umetnik postane sredstvo politične propagande in legitimacija državne politike. Igralci so pasivno predani umetnosti in potencialnemu zaslužku, pa četudi za ceno velikih rizikov, ki so del vojne. Zmedenost in negotovost skupine je mogoče razumeti kot artikulacijo nepoznavanja srbske populacije, živeče v medijsko zaprtem režimu Miloševića in tako nakazuje na nerazumevanje situacij in vojnega stanja v Bosni. V času vojne v Bosni in Hercegovini so bili srbski mediji v popolni lasti vlade.

Film *Turneja* je zgodba o skupini beograjskih igralcev, ki resnico o vojni v Bosni spozna šele ob neposredni izkušnji na področju Republike srbske. Na prvi skupni večerji izbruhnejo konflikti in nesoglasja med Srbi in »pravimi« Srbi. Vodja t. i. Belih orlov, ki zase meni, da je večji Srb od drugih, v pozdravnem govoru svojo superiornost tudi jasno izpostavi ter bivšim komunistom očita pozno narodno prebujanje. *»Vedeti morate, da sedite med pravimi Srbi, ampak med nami so tudi tisti, ki so takoj, ko so sneli svoje komunistične kostume in oblekli nove, to postali.«*

Zgodba nam predstavi dve plati srbstva; srbstvo, ki je to postalo šele po komunizmu in »pravo« srbstvo z dolgo tradicijo in zgodovino, torej četništvo. Režiser tako preusmeri pozornost bojevanja in sovraštva enega naroda proti drugemu na konflikte in nasprotovanja med pripadniki iste narodnosti. Glede na to, da so se v času vojne v Bosni formirale razne paravojaške enote, lahko to razumemo kot prikaz kaosa, ki je vladal znotraj narodnostnih skupin. V filmu ni reprezentirana nobena v vojno vpletena narodna skupina kot dobra ali boljša. Nobena od etničnih skupin ne zavzema pozicije sočutnih, dobrodušnih ali prijaznih posameznikov, pripravljenih sprejeti krivdo ali končati absurdno vojno. Scena, ko pijani igralec Žaki (Josif Tatić) ob recitiranju srbske pesmi, ki jo zaključi s spominom na partizane ter se objestno, ob vzkliku: *»Na juriš!«* zaleti v okno in od pijanosti obleži, sproža občutek kaosa, izgubljenosti, naveličanosti in brezupa oz. brezizhodne in absurde situacije, v kateri se nahaja Bosna in oni z njo. Da so v vojni edini zmagovalci vojni dobičkarji, uprizori scena na fronti.

»Vojska je polna kot ladja!« pravi vodja.

»Od kje pa njim denar?«

»Od kraj, seveda!«

V filmu je zelo pogosta prisotnost megle. Megla predstavlja brezciljno tavanje, obup, nesposobnost videnja realnosti ter nezmožnost ločevanja med narodi, ki se med sabo koljejo. Megla predstavlja tudi izgubljenost v lastnih domovih, torej izgubo razuma in morale. Igralci tako večkrat zaidejo in v megli naletijo na hrvaške, srbske in na koncu muslimanske vojake. Med njimi, razen v dialektu, ni vidnih razlik. Da je vojna popolnoma absurdna in pogubna tako za ene kot druge, jim pojasni zdravnik (Svetozar Cvetković), ki na fronti predstavlja še zadnjo kapljico razuma v bojih:

Sploh pa je ta vojna v marsičem iracionalna. Za začetek, tu se vojskujejo isti ljudje, ki govorijo isti jezik, ki imajo isto mentaliteto in ki imajo ista čustva. Med njimi ni razlike. Razmišljal sem, kako težko bi bilo posneti film o tej vojni. Predvsem s kostumografskega vidika, pa tudi sicer. V pravi vojni se obe strani razlikujeta že na prvi pogled. Ne le po videzu, ampak tudi po obnašanju. Tu pa so vsi isti – Srbi, Hrvati, Muslimani. Vsi so isti. Vse to so identični ljudje. En narod.

Vlogo predstavnika srbskih velikih intelektualcev oz. nacionalistov zavzame književnik Ljubić (Voja Brajović). Kot sluzasti pisatelj in ideolog s svojimi suverenimi nastopi zagovarja grozodejstva vojne in »popularno« etnično čiščenje ter tako razpihuje nacionalizem. Je hladen, brezobziren, nadut in zaslepljen z idealizirano podobo Srbov kot »svetega naroda«. Eden izmed osrednjih momentov v filmu je scena na avtobusu, kjer Ljubić razlaga:

»Srbi ne moremo izgubiti te vojne! Veste, zakaj?«

»Ne vemo.«

»Ker je z nami Bog! Ves svet, Amerika, Nemčija, Francija, vsi so proti nam.

Samo On ni! On je ves čas na naši strani.«

Na tem mestu se zopet pojavlja ideja srbskih elit v 90. letih, torej v času režima predsednika Miloševića, ki Srbe straši in hkrati prepričuje o veličini svojega naroda.

»Srbi so sveti narod, ki je po božji volji naselil te kraje. /.../ Na naš planet so prišli z nekega drugega kraja, ne ve se točno, od kje, ampak jasno je, da so bili sem poslani z neko posebno nalogo.«

Lale (Gordan Kičić) je skoraj klasični junak – pogumen, prijazen, sočuten, nesebičen, včasih ljubko naiven in preprost. V filmu predstavlja mlajšo srbsko generacijo in glas razuma. Diskurzu pristopi z ogorčenostjo, jezo in ironijo, ki vlada v skupini:

Pa vi ste tisti, ki ste ustvarili to vojno, idioti! Vi, ki mešate glave narodu s svojim nacističnim sranjem! Vi pošiljate na tisoče mladih ljudi v smrt! In služite od tega, kar pa je najhujše, vi verjamete v ta sranja! Ampak vi sedite v svojih toplih domovih ali v najboljšem primeru v nekem debelem zaledju, medtem ko mladi izginjajo z obličja Zemlje! Prekleti pizduni fašistični! Mater ti jebem! Pfuj!

Iz dialoga so razvidni veliki srbski miti, ki v filmu po besedah mlajše generacije kot predstavnikov razumnejše srbske populacije vodijo Srbe v vojno in izginitev. Bojevanje Srbov proti vsem. »*Ves svet je proti nam*« je bila Miloševićeva propaganda bojevanja proti Zahodu, ki se je pojavljala v srbskih medijih v devetdesetih. Po besedah Levi-Straussa je »bistvo mitov prevajanje travmatičnih paradoksov človeške kulture v obvladljive binarne opozicije« (Levi-Strauss v Stankovič 2006, 50). V razumevanju nacionalne identitete se lahko opremo na Woodwardov argument, da »identitete ne odražajo narodove (ali kakršnekoli druge) esence, saj nikoli niso nič drugega kot mesto v nenehno spreminjajoči se mreži binarnih opozicij« (Woodward v Stankovič 2006, 51). Ena izmed pomembnejših scen v filmu se ravno tako zgodi na avtobusu, potem ko velikega nacionalista ugrabijo Muslimani. Tu nam zgodba prikaže, kako Bošnjaki doživljajo svojo državo in vojno in subtilno nakaže, zakaj je vojna v Bosni tako grozljiva.

»Duro, kaj bo z Ljubićem?« sprašujejo šoferja.

»Mislite, da se mu nič ne bo zgodilo?« vpraša Sonja.

»Kdo je tu sploh komu prizanesel? Kdo? Tega pri nas ni! Da človeku prisluhneš, da ga razumeš, mu oprostiš. Tu je takoj nož pod grlom! To je Bosna! Jebo je ti!«

Šofer pade v jok in z glavo udari v volan. Scena stereotipno nakazuje na iracionalnost celotnega naroda in ne le posameznika.

Melodija, ki se v filmu pojavlja, zveni kot ukradena iz manjšega cirkusa in učinkuje v smislu norčevanja. Pojavi se ob vsakem novem zapletu in spominja na lucidne otroške igre, ki jih igrajo odrasli, in tako ponazarja, kako rahla in tanka je meja med razumom in norostjo. Kostumografija in maska igralcev, ki ju imajo na odru, se zaradi neprestanega bežanja ne spremeni, kar pomeni, da se v bosanskih gozdovih zgublajo z belim pudrom na obrazu in obleko iz 19. stoletja. Beli obrazi so tako simbol čustvovanja nedolžnih žrtev absurdne vojne in njihove praznine oz. odsotnosti življenja v telesih, obleka pa predstavlja nepovezanost s stanjem oz. napačnost lokacije, na kateri se nahajajo.

Hrvaški vojaki so reprezentirani kot prestrašeni, obkoljeni, ujeti in drugače od srbskih vojakov ne prepoznavajo jugoslovanskih estradnih igralcev. Srbski vojaki imajo na obrazu črne maske v stilu nindže, nosijo črne uniforme, so kruti, do Hrvatov nepopustljivi, hladni in odkrito zlobni.

Napačna predstava dogajanja in vojne, ki se odvija v Bosni, je eno izmed močnejših sporočil tega filma. Skupina se skozi celo pot oz. *turnejo* sooča s svojo nevednostjo o vojni, ki ponazarja ne samo nevednost Srbov, živečih v Srbiji, ampak tudi nas, vseh ostalih. Igralci beograjskega gledališča predstavljajo naivne prebivalce Srbije, ki so v devetdesetih živeli v režimu Slobodana Miloševića in njegove medijske propagande. Tako šele neposredna izkušnja vojne na področju Bosne in Hercegovine lahko odpre oči in prikaže grozljivost razdiranja bivše države in absurd vojne ter nacionalnih sovraštev. Reprerentacija krivde za začetek in nastanek bratomorne vojne je v *Turneji* skozi vlogo velikega Srba Ljubića osredotočena na kulturniške in politične srbske elite in tako reprezentira njihove patološke ideje in zlorabe nacionalizmov.

Film se konča v beograjskem gledališču na odru, torej doma. Utrujeni od poti se lotijo ostankov pogostitve, ki je uprizorjena v obliki zadnje večerje. Mesto Jezusa zaseda zapiti igralec Žaki in na rami mu sloni Sonja (Mira Furlan). Scena govori o religioznem momentu v vojni, ki narode že stoletja vodi v pogubo. Jezus je obupal in ne zmore več, zato olajšanje poišče v alkoholu in se predaja delirijem.

10. 2 Grbavica

Jasmila Žbanić, 2006

Grbavica je film mlade bošnjaške režiserke Jasmile Žbanić, za katerega je prejela Zlatega medveda. Grbavica etimološko izhaja iz izraza za žensko z grbo, ki v grobem ponazarja svet glavne junakinje Esme (Mirjana Karanović). Je zgodba o sodobnem, povojnem Sarajevu. Večji del zgodbe se odvija na enem izmed najbolj ranljivih območij zadnje vojne, v Sarajevu na Grbavici. Med vojno je to območje oblegala srbsko-črnogorska vojska, ki je imela prebivalce za ljudi-tarče.

Mati samohranilka Esmar živi s svojo 12-letno hčerko Saro (Luna Mijović) v blokovskem naselju. Udeležuje se skupinskih terapij v lokalnem centru za ženske, vendar o lastnih grozotah ne spregovori. Sara razvije tesno prijateljstvo s svojim sošolcem Samirjem (Leon Lučev), ki je v vojni prav tako izgubil očeta. Zaplete se, ko Sara zahteva potrdilo o tem, da je njen oče šehid (žrtev religijske vojne), s katerim se lahko udeleži šolskega izleta po nižji ceni. Esmar se izgovarja, češ da še vedno niso našli trupla, kar je v današnji Bosni pogost pojav. V Bosni in Hercegovini je bil popis prebivalstva nazadnje narejen leta 1991. Danes natančnega števila žrtev zadnje balkanske vojne ni in še vedno obstajajo trupla, ki niso bila identificirana in ogromno število pogrešanih ljudi.

Na področju Bosne in Hercegovine je bilo med letoma 1992 in 1995 veliko število taborišč, kjer so se dogajale različne oblike trpinčenja in mučenja. Najbolj ponižujoča oblika mučenja ženske je posilstvo, o številu slednjih v času zadnje balkanske vojne pa obstaja več podatkov, vendar je vsako storjeno eno preveč. Film je zgodba o soočanju, trpljenju, materinski ljubezni in človeški želji po pripadnosti. Liki v filmu so žrtve, ki poskušajo ponovno živeti svoj vsakdanjik in normalna življenja ter pozabiti na grozljive podobe vojne.

V uvodni sceni kamera počasi prikaže okamnele in zaskrbljene ženske obraze in njihova telesa, ki se zdijo kot trupla. Zgodba nam tako izpostavi prve vidne vojne posledice. Ljudje so preživeli, vendar hkrati ne živijo več. Podobna ideja o živih mrličih se pojavi tudi v filmu *Nikogaršnja zemlja*. Sceno spremlja sevdah, etno glasba bosanskih mest, ki občutek intimnosti in izoliranosti še stopnjuje. Posnetki porušenih stavb in socialno stanje junakinj reflektirajo posledice vojne in današnjo bošnjaško sodobno družbo, ki je izrazito revna. Da je Sarajevo še vedno močno travmatizirano in posledice vojne še

vedno zelo žive, je glavno sporočilo filma. Sarajevo je reprezentirano kot mesto, kjer je malo normalnega. Vezi in nova poznanstva se sklepajo na identifikacijskih točkah trupel, o čemer govori scena, ko Pelda (Leon Lučev) Esmo pripelje domov in ugotovi, od kje se mu ves čas zdi tako znana.

»A prihajaš na identifikacije?« vpraša.

»Včasih sem prihajala,« odgovori.

»Koga iščeš?« »Sem že našla, očeta. Ti?«

V mestu, kjer vlada obče soočanje tragičnih zgodb, je najboljša strategija pozabljanje. »Če bi si vse zapomnil, bi naredil samomor,« pravi Pelda. Želja po pozabljanju je prisotna tudi v odnosu med materjo in hčerko in tako implicira travmatično soočenje s preteklostjo in vojno. Pelda je tipičen junak rešitelj. Je prijazen, ustrezljiv, ima pristen odnos z mamo, je samski ter zna prisluhniti in pomagati. Njegovo stališče ponazarja, kako težko je v mestu brez perspektive ostati zvest svojim stališčem. Tako pristane v svetu organiziranega kriminala, vendar držo zanesljivega, močnega in mladega fanta obdrži. Je tip moškega, zaradi katerega bi bila ženska pripravljena pozabiti na tegobe težkega vsakdanjika. Ko se njuno razmerje zaplete, Sara zavzame držo užaljene »mule« in mami to tudi jasno pokaže. Strah pred izgubo mame govori o njunem odnosu, ki je poln ljubezni in zavedanja, da sta v tem mestu sami in prepuščeni ena drugi.

Tudi v *Grbavici* tako kot v filmu *Rane* se turbofolk glasba pojavlja v povezavi z negativnimi in nasilnimi liki ter organiziranim kriminalom. Vlogo kriminalca v zgodbi zavzema lastnik nočnega kluba, kjer se ob turbofolk glasbi zabava sarajevska mladina. Za razliko od ostalih filmov je zgodba v *Grbavici* osredotočena na stanje po vojni in tako reflektira posledice grozljivih dejanj, ki so posameznike zaznamovala za vedno. Glavna junakinja se ves čas bori za golo preživetje ter normalen in ustaljen vsakdanjik. O tem, kako hude so posledice pretekle vojne, gledalcu reflektira scena bolečega soočenja glavnih junakinj s kruto realnostjo. Ker potrdila o smrti svojega očeta Sara ne dobi, mami zagrozi s pištolo in od nje zahteva resnico. Esma ji iz rok zbije pištolo in se zlomi ter v tepežu prizna, da je Sarino življenje rezultat posilstva v ujetništvu, da je bila v četniškem taborišču posiljena in da jo je tam tudi rodila. Soočenje je izredno boleče, a to je Esmin prvi korak iz velike duševne stiske. Resnica je prehuda in Sari ne nudi zadoščenja. Možnosti za njeno oblikovanje lastne identitete se tako še bolj zapletejo.

Sara reprezentira tipično najstnico v netipičnem mestu in času odraščanja. Njen stil oblačenja, frizura in izbor besed nakazujejo na vpliv trenutne zahodne kulture. Je resna in odgovorna šolarica, po drugi strani pa pripravljena na neumne eksperimente s pištolo. Sara predstavlja mladost, novo povojno življenje in novo upanje, je žrtev in je hkrati artikulacija želje po oprostitvi in odpustitvi za storjene zločine. Njeno samodestruktivno dejanje – britje glave – prikaže, kako težko je njeno soočanje z bolečo resnico.

Željo režiserke po objektivnem stališču do vojne dokazuje tudi dejstvo, da v filmu posiljevalcev ne imenuje Srbi, temveč četniki in se tako izogne obsojanju celotnega naroda. V filmu *Grbavica* ni neposredne implikacije krivde in ničesar, kar bi lahko reprezentiralo, kaj ali kdo je vplival na začetek bratomorne vojne. Poleg muslimanske etnične skupine se v zgodbi ne pojavljajo reprezentacije drugih dveh narodov, torej Srbov in Hrvatov. Tako gledalcu daje občutek, da danes v Sarajevu, nekoč multietničnem mestu, razen Muslimanov ni pripadnikov drugih etnij. Za razliko od ostalih filmov, vključenih v analizo, je v *Grbavici* prisotne zelo malo nostalgije po Jugoslaviji in se bratstvo in enotnost kot močna ideologija prejšnjega sistema skoraj ne pojavlja. Pesem, ki je del zadnje scene v filmu, je delo bosansko-hercegovskega kantavtorja iz časov bivše Jugoslavije in govori o ljubezni do mesta, ki je bilo pred vojno simbol multikulturalnosti in sožitja različnih etničnih skupin. Glasba tako edina zavzema točko nostalgije do preteklosti.

Zgodba je predvsem reprezentacija muslimanskih žensk, ki so preživele taborišča in bile oropane vsega človeškega. Je film o ženskah, ki so v času zadnje balkanske vojne doživele najhujše vojne grozote in bile v priporih posiljene ter se danes soočajo s čustveno otopelostjo. Čeprav je povsem bošnjaški in predstavlja le eno stališče, v filmu ni obsojanja in namigovanj, so le jasno izpostavljena dejstva muslimanskih žensk, ki so preživele taborišča. Je zgodba vsakdanjih ljudi, živečih in ujetih v vojno, ki ni rodila zmagovalcev. Rodila se je Sara, *četniško kopile*.

10. 3 Ničija zemlja (*Nikogaršnja zemlja*)

Danis Tanović, 2001

Črna komedija *Nikogaršnja zemlja* je v Cannesu prejela palmo za scenarij. Zgodba se začne s tavanjem bošnjaških vojakov v megli. Zjutraj jih poleg sončnih žarkov presenetijo srbski rafali. Eden za drugim popadajo, medtem ko Čikija (Branko Đurić) in Cero (Filip Šovagić) detonacija vrže v rov opuščenih bunkerjev, ki ne pripadajo nikomur oz. predstavljajo nikogaršnjo zemljo. Srbi, predstavniki JLA, pošljejo dva izvidnika, ki naj bi preverila stanje. Starejši vojak JLA obleži mrtev, Nino (Rene Bitorajac) postane Čikijev ujetnik, Cera pa obleži na odskočni mini. Mina je nameščena pod njegovo telo z namenom, da poleg njega ob premiku vrže v zrak tudi njegovo (muslimansko) reševalno ekipo. Tako Cera še ni mrtev, a obenem tudi živ ni več. Če bi se premaknil, bi zletel v zrak. Čiki pošlje svojega ujetnika v spodnjicah z belo cunjo (znakom predaje) iz rova, da bi preveril odziv Srbov in Muslimanov, ki se nahajajo v rovih na nasprotnih si straneh. Srbski vojaki ga zagledajo, vendar je identifikacija nemogoča.

„A je naš?“, pravi prvi.

»Kako pa naj vem, saj mu ne piše na spodnjicah. Pokliči komandirja!« odgovarja ležerni.

»Kaj pa naj mu rečem?«

»Da si videl zombija.«

Izraz zombi je v filmu zelo pogost in predstavlja posledico te vojne, ki je ljudi spremenila v nekaj napol živečega, oropanega vsega človeškega. Vdanost posameznikov v balkansko usodo, ki jo vodijo neobvladljivi nagoni in čustva, simbolizira scena v rovih med srbskimi vojaki. Mož se ob branju časopisa čudi *sranju*, ki se dogaja v Ruandi.

Čiki je pravi junak filma. Zgodba se odvija z njegovega stališča in tako ponazarja bošnjaški vidik vojne. Njegov lik je pogumen, rahlo naiven, nesebičen, iznajdljiv ter zvest in skrben prijatelj. Nino, ki ima vlogo vojaka JLA (torej srbskega vojaka nasprotnika), je drugače od Čikija prikazan kot precej zmeden, naveličan vojne in sebičen ter pripravljen ne glede na ceno izstopiti iz rova.

Nenavadno v filmu je videti slovenskega igralca v vlogi srbskega komandanta (Primož Petkovšek), ker mu jezik ne služi najbolje in tako daje občutek nerealnega. Torej, če nam Đuro v vlogi Čikija pričara precej realistično sliko, kdo je kriv za vojno in razdiranje države, uspe slovenskemu igralcu ob prvem tekstu prekiniti gledalčevo fazo identifikacije z junakom in sočustvovanja.

V filmu glas drugih odigrajo tuji mediji in mednarodne organizacije Unproforja in Združenih narodov. Da ljudje vanje niso verjeli niti jih dojemali kot silo, ki bi bila sposobna kakorkoli vplivati na boljši izid vojne, nam režisersko dovršeno nakazujejo imenovanja njihovih pripadnikov: *Šrumfovi* oz. Smrkci. TV-poročevalka (Katrin Cartlidge) informacije o ujetih možeh v rovih prestreže med prisluškovanjem Unproforjevih radijskih postaj. Na prizorišču se tako zgodi *live open air press conference* – hit dneva. Vojaki, ujeti na nikogaršnji zemlji, postanejo plen in sredstvo tujih medijev za lasten uspeh na domačih tleh. V zgodbi so vojne grozote prikazane skozi črni humor, ironijo in cinizem. Da so Balkanci v očeh Zahoda manjaki in mednarodne organizacije nemočne, ko je v igri Balkan, nam režiser ponazori s sceno reševanja vojaka, ki leži na odskočni mini. »Nič ne morem storiti. Ta možki je že mrtev.«

Zahod se tako postavlja na mesto civiliziranega prvega sveta, ki za balkanske probleme nima rešitve. Skozi intervencije mednarodnih organizacij se kažejo njihova nemoč, neodločnost, birokratski oportunizem ter skrb za lastne interese in ugled v javnosti. V zgodbi navkljub jasnemu prepiranju med vojakoma srbske in muslimanske pripadnosti o tem, kdo je vojno začel, ni namigovanja ne krivdo posameznih narodov. Bolj kot to nam ujetost v rovu pričara balkanski obup, nesmisel ter ujetost v kaos in brezizhodno situacijo. Liki so pripadniki glavnih vojnih akterjev, torej srbski vojaki JLA, muslimanska vojska, Unprofor in Združeni narodi ter seveda nepogrešljiva zahodnjaška televizijska ekipa. Glasbe razen v uvodu in zaključni sceni praktično ni. Sliši se le petje čričkov ob lepem sončnem dnevu ter poslušanje slabše elektronske glasbe v enem izmed *Smrkčevih* mp3-jev, ki simbolizira osebno distanco vojakov mednarodnih organizacij do balkanskih *manijakov*. *Nikogaršnja zemlja* je film o absurdu zadnje balkanske vojne s stališča bošnjaških vojakov, porinjenih v vrtinec nacionalnih sovraštev in političnih iger. Zgodba se ne ukvarja toliko s tem, kdo je vojno začel, temveč gledalcu predstavi nesmisel in absurdnost vojne.

10. 4 The Hunting Party (Pomlad v Bosni)

Richard Shepard, 2007

Neposrečen prevod tega filma se glasi *Pomlad v Bosni*. Je zgodba o dveh tipičnih, uspešnih, predrznih in med drugim seveda tudi junaških ameriških poročevalcih, ki gojita ljubezen do poročanja z vojnih prizorišč. Simon Hunt (Richard Gere) svoj polom doživi ob poročanju v živo z enega izmed najgrših masakrov v Bosni leta 1994, kjer so Srbi na čelu z Radovanom Karadžićem ubili tudi njegovo nesojeno ljubezen, ki je bila v visoki nosečnosti. Pritisk, kaos, obup, skratka pekel, v katerem se je znašla Bosna in on z njo, je bil zanj preveč. Po petih letih, torej leta 2000, se poročevalca ponovno srečata v Bosni v Sarajevu in prične se lov na vojnega zločinca Lisjaka oz. Karadžića, v filmu imenovanega Bogdanović, ki naj bi se skrival v hribih v Črni gori. Največja napaka, ki se kot posmeh holivudskemu filmu pojavi, je napis imena Bogdanović s h-jem, torej Boghdanović. Film je *ameriška* zgodba o vojni v Bosni. Da je popolnoma ameriška, dokazuje ena izmed scen v lokalni kaviarni, kjer *hunterji* glasno in precej ležerno razglabljajo o svojih namelih ne vedoč, da se nahajajo na področju, ki ga niti muha ne preleti, ne da bi sosedje vedeli, iz katere vasi je. In vse dokler natakari ne zmoti njihove diskusije, scena učinkuje, kot da bi čisto po naključju naleteli na prijeten lokal sredi Central parka v New Yorku in si ob lepem popoldnevu privoščili kavo. Precej naivno. Uvodna scena nosi naslov: »Samo absurdni deli tega filma so resnični.« Režiser tako že na začetku namiguje na moč kaosa, absurda in nemogoče situacije, ki sledi, če govorimo o Balkanu. Bosanski Srbi so predstavljeni kot horda ljudožerskih primitivcev, ki v Karadžiću vidi svojega Boga in je zanj pripravljena umreti. Liki Bosanskih Srbov zavzemajo pozicijo čustveno nezrelih kmetov, so agresivni, vzkipljivi, zlobni in predani ideji srbstva, ki jo personficira Karadžić oz. v filmu Boghdanović. V filmu ni prizorov, kjer bi lahko Srbe videli nasmejane ali na kakršenkoli način tople oz. prijazne in tako gledalcu ponuja enoznačno interpretacijo vojne ter predstavlja Srbe kot edine agresorje.

Da se Srbov v filmu držijo zgolj negativne reference, dokazuje tudi scena, ko prispejo v drugo večje mesto, ki se poleg Sarajeva pojavlja v filmu, Fočo. Predstavljeno je kot etnično očiščen teritorij, v katerem živijo le še Bosanski Srbi. Kamera se najprej sprehodi po umazanem delu pod porušnim mostom in se počasi dviga in v kader zajame ruševine mesta. Takoj zatem sledi dialog med novinarji, v katerem Duck razloži

situacijo oz. sceno predstavi kot posledico srbskega divjaštva in izživljanja nad Muslimani. Sprehodijo se mimo jumboplakata, reklamo, ki nudi visoko denarno nagrado za kakršnokoli informacijo o Boghdanoviću, torej Karadžiću. Veliki barvni plakat so (očitno lokalni Srbi) prelepili z črno belimi listi s sliko njihovega heroja in napisom v cirilici: »*Ne dirajte ga!*« (*Ne dotikajte se ga*) Glasba postaja rahlo grozeča in tako v gledalcu stopnjuje napetost.

Zgodba na trenutke postaja naivno patetična navkljub precej realnim dejstvom, ki so uporabljena za predstavitev stanja/sranja v Bosni. Za nastanek vojne so v filmu krivi vsi, predvsem pa bosanski Srbi skupaj s svojim voditeljem Karadžićem. Pogled kamere je v filmu nameščen tako, da so krivci v očeh gledalca že vnaprej razkrinkani. V reprezentiranju balkanske vojne z ameriškega stališča se učinek tragičnosti nahaja v primitivno zaznamovanih posameznikih, ki so vojno pripeljali do bolezenskega absurda. To je npr. stražar voditelja Karadžića, ki ima v dokaz predpostavki na čelu v cirilici tetoviran napis: »*Umro pre rođenja, (Umrl pred rojstvom)*«.

Američan Simon je junak zgodbe. Je predstavnik ameriškega vmešavanja in reševanja držav v razvoju. Poleg tega, da je rahlo luciden, je tudi junaški, ciničen in egocentričen, nastopa kot pravičnik in včasih pokroviteljsko rešuje svoje prijatelje. Vojno na začetku zgodbe izkorišča kot sredstvo za lastno promocijo, ustvarjanje dobička in slave. Kasneje, ko doseže stopnjo poznavanja Balkana ter pekel in vojno »dojame«, zavzame pozicijo pravičnika in nase prevzame odgovornost, da bo Balkan in celo Evropo rešil pred pošastjo, Karadžićem. Njegovo preobrazbo nakazuje scena, kjer Simon med poročanjem v živo z enega izmed grozljivih bojišč zapusti mesto etike in objektivnega novinarstva ter uporabi jezik lastnega videnja in sliko Bosne predstavi »realno«.

Novinar v studiu: »*Nekateri viri pravijo, da so bili Muslimani tisti, ki so napadli prvi in povzročili zadnjo bitko.*«

Simon: »*To ni bila bitka, Franklin. To je bilo klanje!*«

Novinar v studiu: »*Simon, nekateri UN opazovalci potrjujejo ...*«

Simon: »*O kom govoriš? A govoriš o Nizozemcih? Nizozemci se zapijajo s slivovko skupaj s srbskimi vojaki.*«

Zanimiv je namig, da ima Karadžić že v letu 2000 (torej 8 let pred aretacijo) po nekih govoricah dolge lase in dolgo pravoslavno brado in da so ravno Američani tisti, ki skrivajo Karadžića. Zakaj? Da bi lahko še naprej uspešno pobijal Muslimane in igral vlogo strašila v strategiji zastraševanja. Druga zanimiva informacija je, da so bili ravno mednarodni akterji tisti, ki so Karadžiću ponudili precejšnjo vsoto denarja, če se umakne s političnega prizorišča. Še bolj kot to pa je zanimivo, da Radovan Karadžić, ki se trenutno nahaja na sojenju na mednarodnem sodišču v Haagu, izkorišča ta argument kot pravni razlog za svojo pomilostitev.

Pogled kamere nam ves čas daje občutek dejanske prisotnosti v lovu, vendar režiserju zaradi preveč ameriških vložkov in pristopa ne uspe doseči stopnje nevarnosti, ki si jo zgodba zasluži in tako evropskemu gledalcu ali posamezniku, ki je vsaj malo seznanjen z Balkanom, možnosti identifikacije z liki ne dopušča. Iz tega lahko sklepamo, da je film ustvarjen za ameriško in ne evropsko publiko. Skozi prikazovanje mesta Sarajeva in njegovih prebivalcev režiser Muslimane prikaže kot precej drugačne in na nek način izolirane od drugih dveh večinskih narodov v Bosni. Bosanski Muslimani imajo zaradi skupne zgodovine veliko več skupnega z bosanskimi Srbi kot pa npr. z muslimani v Iraku, Afganistanu ali Indiji. V filmu manjka prikaz, ki bi ustvaril občutek, da so ljudje pred vojno bivali v sožitju in harmoniji. Osebno to razumem kot površno ameriško videnje Balkana. Sporočilo filma se vrti okoli dejstva, da vojnih zločincev mednarodne vojaške sile še vedno niso polovile in da se jih Haag, Združeni narodi, CIA in NATO niti ne trudijo poloviti.

10. 5 Lepa sela lepo gore (Lepe vasi lepo gorijo)

Srđan Dragojević, 1996

Film je zgodba o vojni ob razpadu Jugoslavije ter neustavljivem etničnem sovraštvu in surovem nasilju na področju Bosne in Hercegovine in njenih prebivalcev v času zadnje balkanske vojne. Precejšen del dogajanja se odvija v »tunelu bratstva in enotnosti«. Film *Lepa sela lepo gore* govori zgodbo o dveh prijateljih Bosanskega Srba Milana (Dragan Bjelogrić) in Muslimana Halila (Nikola Pejaković), ki sta odrasla skupaj v mali vasi v Bosni, kjer se kasneje v devetdesetih odvija vojna, vrši razpad Jugoslavije, razvija kaos in izgublja človečnost. Kot mlada fanta v osemdesetih sta skupaj odprla avtomehanično delavnico in jokala ob smrti tovariša Tita. Zgodba se nadaljuje z Milanovim bojevanjem v paravojaških bosansko-srbskih enotah, požiganjem muslimanskih vasi in uničevanjem hiš. Zgodba je centrirana na tunel, v katerega se zateče Milanova enota in je ves čas oblegana z Muslimani in poniževalnimi žaljivkami.

Prva scena v filmu predstavlja komunistično propagando iz leta 1971 ob otvoritvi tunela za avtocesto Zagreb–Beograd. Tunel ni bil nikoli v uporabi in je za Milana in Halila kot otroka predstavljal prepoved, saj sta bila prepričana, da tam biva strašni velikan-hudič, ki bo požgal vse vasi, če vstopita. Tunel simbolizira bratstvo in enotnost, ki je v Jugoslaviji veljalo za neizpodbitno dogmo. Halil prijatelja Milana svari pred vstopom, kar predstavlja zatiranje nacionalizmov v komunistični Jugoslaviji. Prerokba se v filmu in ironično tudi v realnosti uresniči. Torej – dokler so glasovi nacionalizma molčali, je v državi vladal mir.

Prijatelja iz otroštva ob razpadu Jugoslavije postaneta smrtna sovražnika. Milanova enota zažge Halilovo avtomehanično delavnico, Halilova enota pa ubije Milanovo mamo. Junak zgodbe je Bosanski Srb Milan. Je skrben in nesebičen, v vojno ne vstopa zaradi sovraštva do Muslimanov, temveč svojo angažiranost razume kot nujno zlo. Milan je kot pripadnik Bosanskih Srbov prikazan kot dobrodušen in navkljub vojnemu stanju na nek način ostaja zvest prijatelju, je krasen sin ter nastrojen proti vojnemu dobičkarjem. Zgodba je strukturirana kot sosledje dogodkov Milanove osebne zgodbe in tako zavzema srbsko stališče do vojne. V vojni razen Milana umrejo skoraj vsi protagonisti. Milan konča v bolnici s hudimi poškodbami in neobvladljivimi spomini, ki ga razjedajo.

V filmu se večkrat pojavi melodija in pesem Indeksov, ki govori o izgubi ljubezni in o smrti. Glasba ustvarja občutke ironije in vojno stanje spreminja v brezupno polje tragičnih zgodb. Prisotna je nostalgija po mladosti in skupni zgodovini, ki se utaplja v sovražnem nacionalizmu. »A ti veš, da sem jaz prvo bejbo zapecal na ta komad?!«

Velikonja pravi, da se; *nostalgični diskurz pojavi tako na nivoju družbe kot posameznika. Na družbenem gre za konstrukte o zlatih starih časih, izgubljeni očetovsko pravični oblasti, minuli družinski povezanosti, nekdanjem vrednostnem sistemu, kulturni integraciji, složnem bratstvu, ruralni preprostosti, tradicionalni stabilnosti, nedolžni prvinskosti, ki je ni več ipd. In drugič, tudi ljudje kot posamezniki naj bi izgubili spontanost, neomadeževano naivnost, osebno integriteto, čut za soljudi in odmaknjeno avtonomijo. Občutek vse to smo enkrat imeli, pa smo izgubili, je generiran s strahom pred praznino, horror vacui, pred utopitvijo v globalnem, odtujenem svetu.* (Velikonja 2008)

Film je tudi zgodba o generaciji, ki je odrasla ob prepevanju Titovih pesmi, gledanju partizanskih filmov in ljubezni do ideologije o bratstvu in enotnosti, ki je zagorela skupaj z nacionalizmom. V tunelu kmalu pride do spoznanja o krhki povezavi med Srbi starejše in mlajše generacije ter različnih motivih in pogledih na trenutno situacijo in skupno, vendar različno zgodovino. To se najbolj pokaže v dialogu med Gvozdenim (Bata Živojinović) in Veljom (Nikola Kojo), ko Gvozdeni obtoži Veljevo, torej mlajšo generacijo pomanjkanja ponosa in poštenosti.

Veljo: *Gospod kapetan, a ti resno misliš, da je bila katerakoli hiša, ki smo jo mi njim ali oni nam zažgali, pošteno zaslužena? Če bi bila pošteno zaslužena, jih ne bi tako lahko zažigali eni drugim! Da, vse dokler vam je 'čopavi Zagorac' [Tito] polnil rit z ameriškimi dolarji, ste znali brbljati o bratstvu in enotnosti. In potem, potem je prišel čas, da se poravnajo računi. V redu, ni problema, ampak zakaj jih niste poravnali že prej? Ne, vi ste se 50 let preseravali, 50 let ste vozili hude avtomobile in imeli najboljše pičke in zdaj, ko se vam ne dvigne več, zdaj se pa pejmo igro poštenosti! Poserjem se vam na tako poštenost in na celo to vašo pošteno generacijo. Pizda vam materna vsem vam, poštenjakom!*

V tunelu, kamor se zatečejo, sovražnik ni viden, so le njegovi glasovi. Režiser na ta način preusmeri pozornost in pomembnost iz bojevanja proti sovražniku na odnose v karakterno pestro skupino. Med srbskimi vojaki se nahajajo kleptoman, zdravljeni narkoman na »vojni terapiji«, bivši oficir JLA kot predstavnik in zagovornik Tita in Jugoslavije, profesor kot predstavnik intelektualcev in alternative ter kmet kot del naroda, ki ideje srbskih mitov sprejema kot edino »pravo« resnico. Kasneje se jim pridruži tudi ameriška novinarka, ki v filmu odigra vlogo in glas Zahoda. *»Da, zelo dobro vem, kakšna je srbska skrb za ženske v tej vojni.«* Zanimivo je dejstvo, ki ustvari paralelo s partizanskimi filmi: igralec Živojinović se je pojavljal v velikem številu partizanskih filmov ravno tako v vlogi oficirjev in jugoslovanskih vojakov, kar lahko na nek način razumemo kot poskus opravičevanja srbske agresije ali enačenje NOB z zadnjo vojno ob razpadanju Jugoslavije. Da se v zgodbi izpostavlja razlika med Srbi iz Srbije in Bosanskimi Srbi, govori scena pred Halilovo delavnico, kjer objestna skupina (z beograjskim dialektom) ropa in iz hiše pobere vse, kar je vrednega. Milan vzame puško, sproži rafal in vse tri rani v noge. Skupina roparjev predstavlja »vikendaške plačane bojvnike«, ki so se v vojno vključevali izključno zaradi dobička.

Ena izmed pomembnejših scen se začne v bolnici, kjer profesor Milanu iz svoje že dobro načete in na vogalih ožgane knjige bere: *»Vas je še gorela. Kasneje je tako vsako noč ob isti uri plamen zajemal vasi. Bili smo obkroženi in kot v nekem čudnem krogu proslavljanja, kjer so mesta gorela. Plamen se je samo dvigal in dvigal ter poljubljal oblake.«*

Ožgana knjiga in besedilo ustvarjata iluzijo o narodni izgubi, ironiji in neizogibni usodi, ki se lahko razvije iz sovraštva. Prisotnost srbske književnosti v filmu gledalcu sugerira, da poleg divjaštva v srbstvu obstaja tudi nekaj civiliziranega, za razliko od nekaterih drugih filmov (npr. *The Hunting Party*), kjer se dopušča le enoznačno videnje in enačenje Srbov s podivjano hordo. Scena se nadaljuje na prizorišču požiganja muslimanskih vasi.

Veljo: *»Lepe vasi lepo gorijo, tiste grde pa ostanejo grde tudi takrat, ko gorijo.«*

Laza: *»Katera vas je sploh to, ha?«*

Veljo: *»Mah, koga sploh briga za to!«*

Profesor: *»Evo, vidiš, zažgemo vas, pa niti ne vemo njenega imena. Koljemo se za 10 dkg pepela.«*

Scena se zaključi z romantičnim pogledom vojakov na svoje delo in odsevom njihove podobe v vodi. Po eni strani učinkuje kot naslajanje in zadovoljivo nasmihanje ob uničenju muslimanskih vasi, na drugi pa gledalcu dopušča prostor za lastno špekulacijo o vojakovem doživljanju vojne. Namiguje na idejo možne humanosti »borcev«, ki so si v času najhujših podob vzeli trenutek za razmislek o lastnem početju in nesmiselni vojni. Scene gorečih vasi so podkrepjene s koreografijo in rock glasbo: »*Igra rock and roll cela Jugoslavija, vse se okrog mene popravlja in zvija,*« kjer igralci med požiganjem plešejo, medtem ko se Veljo, udobno nameščen v fotelju, igra z neko igrico. Njegova distanca do situacije je metafora za igre, ki jih narodi na tem področju poznajo že stoletja. Glasba predstavlja izgubo kontrole in vdajo prvinskim nagonom, pa tudi lucidnost naroda. Glavni del zgodbe se zgodi v tunelu, kjer je večino časa mračno, realni čas zgodbe se odvija v bolnici, ostalo pa je retrospektivno gledanje na preteklost skozi oči glavnega igralca. Liki so zelo natančno zasnovani in dialogi do popolnosti dodelani. Vsak tekst in dialog vsebuje globlji in zgodovinsko pogojen pomen.

Zgodba se zaključi v bolnici z objavo bošnjaških novic o novem odprtju tunela, ki predstavlja ponovno vzpostavitev miru. Scena prikazuje ambivalentni, dualni balkanski odnos do življenja, kjer so stvari relativno jasne in preproste: stvari so lahko ali bele ali črne, imamo lahko vojno in smrt ali pa mir in ljubezen. Vmes ni ničesar. Zaključni del zgodbe je tako višek in poskus razrešitve kaosa in zapletov, vendar realna zgodba za TV-sprejemniki govori o drugačni realnosti, kjer Srb (pa čeprav hudo polomljen in v bolnici) še vedno napada Muslimana.

Film *Lepa sela lepo gore* je zgodba o vojni v Bosni, gledana iz srbske perspektive, ki bolj kot kaj drugega prikaže čas izgubljenih idealov in porast nacionalnih sovraštev ter ponovno iskanje lastne in narodne identitete. Prikaže nam grozljivo podobo o tem, kako hudo se ljubezen do bližnjega lahko izrodi in pristno prijateljstvo preraste v smrtno sovraštvo. Navkljub namigovanjem nekaterih kritikov, da avtor v filmu poskuša Srbe opravičiti in ponuditi razumevanje za njihovo bestialnost, ko so v ospredju čustva do lastnega naroda in obstoja, film ponuja jasno sliko bratomorne nesmiselne vojne in ujetost posameznikov v narodne mite in izkrivljene resnice. Konstrukcija krivde se tako v filmu *Lepa sela lepo gore* in na podoben način tudi v filmu *Rane* fiksira v kontekste in diskurze kaosa in rahle lucidnosti čustveno impulzivnega naroda.

10. 6 Rane

Srđan Dragojević, 1998

Film *Rane* je zgodba o brutalni realnosti dveh najstnikov v času vlade srbskega predsednika Slobodana Miloševića. Predstavlja izbruh kriminala, nasilja in revščine v devetdesetih, času, ko je Srbija utrpela razne sankcije. Švaba (Milan Marić) in Pinki (Dušan Pekić) sta fanta z ulice (to sta sicer igralca tudi v realnem življenju), ki svoj odnos do življenja razvijeta v duhu nesmiselne eksistencialne bitke svojih staršev ter okolici, polni kriminala, nasilja, heroinske odvisnosti in revščine. V svet droge in kriminala ju popelje čika Kure (Dragan Bjelogrić) tipični balkanski *gasterbajter*. Film *Rane* govori o generaciji, rojeni po Titu, ki je odraščala že v času razpadanja Jugoslavije, torej v času, ki ni ponujal svetle prihodnosti. Uvodna scena nas popelje v beograjski kaos jeseni leta 1996, ko so se vrstile demonstracije proti režimu in Miloševiću. Režiser tako naredi paralelo med Pinkijevem maščevanjem in padcem Miloševića, torej izgubo zaupanja.

Osrednja tema filma je gangsterska scena v devetdesetih, ki se najstnikov v Beogradu dotika neposredno in je edina možna identifikacijska točka v času njunega odraščanja. Fanta svoje idole najdeta v oddaji *Puls asfalta*. Njuno odraščanje je gledalcu posredovano v duhu obupa, brez perspektive in možnosti normalnega ali ustaljenega življenja. Odnos do življenja se kaže v hladnem ubijanju, ki jima predstavlja le igro zadovoljevanja sunkovitih impulzov. TV-šov *Puls asfalta* je oddaja o najuspešnejših srbskih gangsterjih, ki jo vodi Lidija, mama malega »slovenčka«. Najstnika se kmalu pojavita v oddaji kot zloglasna beograjska huligana. Lidija je ženska, ki obema zmeša glave in posredno tudi vpliva na njun zadnji pohod, v katerem ubijeta njenega moža in Kureta. V zadnjem delu filma se na pokopališču zgodi Pinkijevo maščevanje za 4 zadane rane kjer se usodno konča življenje vseh treh glavnih protagonistov; Pinkijevo, Švabino in Dijabolino (Andrej Jovanović).

Televizija kot množični medij v filmu igra močno vlogo tako pri Pinkijevem očetu, upokojenem častniku JLA, kot pri Pinkiju in Švabi. Menjava Titove slike s sliko Miloševića govori o tem, kako je srbsko prebivalstvo doživljalo svojega junaka in kako je bil ravno Milošević tisti, ki je imel v Srbiji moč zasedanja mesta maršala Tita. V Sloveniji nismo imeli primerov, da bi na mesto Titove slike po osamosvojitvi nameščali sliko Milana Kučana.

Zgodba je predstavljena s stališča najstnika Pinkija. Njegov glas nas skozi film popelje v narativnem govoru, ki ga vodi Pinki kot pripovedovalec in glavni junak zgodbe. Vse se odvija okrog njega in ljudi, ki so mu blizu, skozi pa nam je predstavljena situacija, ki naj bi prevladovala v času devetdesetih v Srbiji. Da je film namenjen in bolj razumljiv populaciji, ki balkanske zgodbe vsaj malo pozna, nam režiser predstavi v sceni na pokopališču. Glas Pinkija: *»Švaba in jaz sva odrasla v strašno [žešče] zajebanem kraju, v paviljonih, če razumete, kaj hočem reči, in če ne, odjebite!« [ko vam jebe kevu]* Pokopališče kot izbor uvodne in zaključne scene nakazuje na močno povezavo med njunim odraščanjem in režimom ter negativnim odnosom do življenja, ki ga najstnika razvijeta. Dnevna poročila objavijo novico o sankcijah kot *»največji zločin človeštva v zgodovini civilizacije«*. Da so mediji v popolni lasti vlade, ki svoj narod uspešno zastruplja z nacionalističnimi parolami, nakazuje popularna folk pesem, ki je na sporedu takoj za poročili: *»Ne morejo nam nič, močnejši smo od usode!«* Tako vlada ustvarja kolektivno paranojo, strah, hrepenenje po srbstvu ter širi nacionalizem in sovraštvo tako proti Zahodu kot proti sosednjim narodom. Devetdeseta so v Srbiji močno obarvana z nacionalistično idejo in težnjo po Veliki Srbiji. Čas vojne v Bosni in na Kosovu ter sankcije in izolacija države v Srbiji ustvarijo nove razsežnosti nasilja in organiziranega kriminala. Pojavi se močna povezava med turbofolk glasbo in vojsko, npr. poroka zvezde folka – Cece in voditelja paravojaške enote Tigri – Arkana. Turbofolk glasba kot mešanica tradicionalnega in modernega je lahko prebavljiva snov velikih množic in zato znotraj nacionalnih diskurzov nima težav z implementacijo. Velik del zgodbe vsebuje turbofolk elemente; izvoljenka heroja »Kureta« je folk pevka (Suzana Katić), ob ključnih scenah se pojavljajo popularne pesmi srbskih izvajalcev in momenti, kjer se nakazuje na izgubo lastne kontrole, spremlja turbofolk glasba, npr. v lokalni ob nastopu Kuretove izvoljenke, ko izbruhne pretep, v katerega so vključeni vsi prisotni.

Največji heroj v filmu je Dule Savić, srbski nogometni igralec, ki je svoj uspeh gradil v času Jugoslavije. Osebnost se ne pojavlja v filmu, uporablja se le njegovo ime, ko se od junakov zahteva posebne fizične sposobnosti in dosežke (prvi seks s prostitutko, tepež očeta, poteg noža zapičenega v hrbet itd.). Dule Savić predstavlja tako element moči kot idejo »srbske« vzdržljivosti.

Pinkijev oče je bivši oficir JLA, ki je bil upokojen tik pred izbruhom vojne. Njegov lik je ironičen, razočaran, naveličan in depresiven, vendar spreten, ekonomičen ter velik patriot in zagovornik vlade, najprej Tita in Jugoslovanske vojske, kasneje pa Miloševića in srbske agresije na »ustaše«. Ob odhodu tankov v Vukovar in »padcu Srbske krajine« vidimo očeta, ki svoj obup iskreno deli s sosedi in okolico. Oče predstavlja povprečno srbsko populacijo in prikaže travmatično srbsko doživljanje vojne in izgube ob razpadu Jugoslavije. V filmu so zelo pogosti religiozni simboli, povezani s smrtjo: križ v BMW-ju na demonstracijah, maske smrti, pokopališče, nakit in ostale podobe Jezusa na križu itd. V zgodbi postane smrt del vsakdanjika. Začne se s smrtjo maršala Tita, sledi samomor Pinkijevega očeta, redni Kuretovi smrtni pohodi v Bosno za vikende, (*»Grem v lov, na zajčke!«*), kar kasneje nadomestita najstnika z objestnimi poboji vseh, ki jima prekrizajo pot. Ubijeta tudi svojega idola Kureta in voditeljico Lidijo, največjega gangsterja Biberja in tako se na koncu pobijejo med sabo. Razrešitev neznosnega stanja je možna le s totalnim koncem – smrtjo. Režiser tako ustvarja ozračje, polno strahu, paranoje, lucidnosti in vse to prikaže kot posledico izgube vrednot. Izgube sovpadajo z razpadom Jugoslavije, koncem obdobja socializma in srbske blaginje ter začetkom pogube narodnih mitov in porastom nehumanega nasilja v družbi. Objestno grabljenje kruha v času državne izolacije in sankcij je prikazano kot kolektivna paranoja obupanega in lačnega naroda ter tako prikaže bedo »srbskih devetdesetih«. Glasba, ki spremlja dogodek, je močna, ostra, ima hiter ritem, zvoki violine asociirajo na zarezovanje z britvico in v ozadju slišimo vzklike množic. Režiser tako uspešno ustvarja občutke napetosti, kaosa, brezupa in negativne prihodnosti. Ravno tako kot v filmu *Lepa sela lepo gore* se vojno stanje primerja z Disneylandom, kar reprezentira hladen in slabšalen odnos posameznih likov do vojne. Kletvice, ki spremljajo dialoge, so v večini obarvane nacionalistično in so nastrojene proti drugim, nesrbskim narodom: *ustaška pizda (ustaška pičko), šiptar (šiptare), horde ustaških plačljivih vojakov in Alijinih fanatikov (horde ustaških plačenika i Alijinih fanatika), Nisem Hrvat! – Tudi Srb nisi, Srbi ne jokajo kot pičke! (Nisam Hrvat! - Nisi ni Srbin, Srbi ne plaču ko pičke)*. Film na zastavljeno raziskovalno vprašanje o reprezentaciji krivde za zadnjo vojno na Balkanu ne odgovarja neposredno. Zgodba nas popelje v svet družbe, ki »svojo« vojno spremlja prek televizije in srbskih medijev, v svet izgubljenih upov o boljšem življenju in v svet individualnega soočanja s smrtjo ter izgubo kolektivne zavesti.

10. 7 Podzemlje

Emir Kusturica, 1995

Podzemlje je zgodovinski film, je zgodba o družinah, ki svoje življenje preživijo skrivaje se pred nacisti v kleti oz. »podzemlju«. Zgodba zajame 50 let dolgo dogajanje na ozemlju nekdanje Jugoslavije in je razdeljena na tri dele: 2. svetovno vojno, hladno vojno, ki predstavlja čas povojnega stanja v Jugoslaviji in komunizem, ter tretji del, ki govori o zadnji balkanski bratomorni vojni. Ob napadu na Beograd 6. aprila 1941 Marko (Miki Manojlović) nekaj ljudi odpelje v dedkovo klet, t. i. podzemlje. Marko hitro postane vojni dobičkar in borec za lastne interese. Drugi del zajema čas 60. let 20. stoletja. Marko in Natalija (Mirjana Joković) kot aktivna člana partije postaneta »iskrena« borca za svobodo, komunizem in Tita. Medtem ljudje v kleti izdelujejo orožje za partizane, ki se borijo z okupatorjem, saj verjamejo, da se zunaj še vedno bijejo bitke. Na poroki v kleti med Markom in Crnim (Lazar Ristovski) pride do hudega konflikta. Medtem opica, ki šari po tanku in napoveduje katastrofo, aktivira tank in zruši podzemlje. V tretjem delu, ki ima svoj začetek v 90. letih 20. stoletja, Ivan (Slavko Štimac) izve resnico. Nahaja se v psihiatrični bolnišnici v Nemčiji. Odloči se, da se bo vrnil nazaj v Jugoslavijo, v državo, ki je ni več, tam pa se spet odvija vojna. Ne svetovna, temveč njim lastna in samo njihova. Tokrat se bojujejo med sabo.

Izkušnje skupnega življenja so predstavljene skozi oči posameznika, tako žrtev sistema in vojne kot vojnih dobičkarjev. Idejo o skupni preteklosti, sedanjosti in skupni prihodnosti vzdržuje Marko, ki predstavlja jugoslovansko elito in v imenu ljudstva sprejema odločitve ter vzdržuje mite. Če današnje razumevanje prejšnjega sistema priznava igro o bratstvu in enotnosti kot manipulacijo za doseganje lastnih interesov vladajočih, potem lahko v filmu razumemo, da je lik Marka počel ravno to. Njegovih vrednot ne oblikujeta vera v državo in ponos naroda, temveč zgolj in samo dobiček. Podzemlje je zapor, resnica pa je očem jetnikov nevidna.

Ljudje v podzemlju o smiselnosti svojega početja nikoli ne podvomijo, so ponosni pripadniki naroda in Tita, ki z lahkoto in neverjetno preciznostjo izdelujejo orožje za svoje borce partizane. Predstavitev funkcionalnosti podzemlja kot komunističnega sistema je osrednja tema filma in zgodbe. Marku uspe mit preleviti iz nečesa 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 na sebi.« (Barthes v Lassen 2008, 27)

Fašizem, ki ga Narodnoosvobodilno gibanje znotraj svojega naroda ni uspelo odstraniti, se v naslednjem balkanskem konfliktu znova prebudi oz. za tiste, ki so svoja življenja preživeli v kleti, nikoli ne preneha. Navkljub raznim kritikam, da je bil Kusturica vprežen s strani Miloševića in njegovega režima ter da je film prosrbska propaganda, je osrednja tema filma nostalgija za državo, ki je ni več. Film *Podzemlje* zajema obdobje, dolgo celih 50 let življenja na področju Jugoslavije in vsebuje toliko simbolike, da bi si zaslužil veliko več analize, kot mu je bom v svoji nalogi namenila.

V filmu se pojavljajo mednarodne organizacije kot vojni in oportunistični dobičkarji. Torej odnos Zahodnega sveta do samega dogajanja v Bosni in Hercegovini temelji na predpostavki, da si drugega tako ne zaslužijo in da jim ni pomoči. Film ves čas spremlja glasna glasba, veselje, ples, občasni streli v zrak, pijančevanje ter strast in sla, ki Balkan prikazujejo kot polje neobvladljivih nagonov. Glasba v filmu tako odigra močno in pomembno vlogo, saj nenehno ustvarja hrepenenje, v ključnih situacijah stopnjuje bes ter momente sreče in silovite strasti obarva z zanosom in pristnostjo.

Ivan (Slavko Štimac), Markov brat, ki v filmu predstavlja moralno podporo, močno jeclja in šepa in se trenutno nahaja v psihiatrični bolnišnici. Paralela gre k obliki in stopnji intenzivnosti zadnjega balkanskega konflikta, ki je terjal hospitalizacijo svoje lastne morale.

Crni je član partije, zvest borec za domovino, predan ideji skupne države, ki drugače od Marka nima lastnih interesov, temveč se zavzema za skupno dobro in svoj narod. Je čisti, nesebični in *pravi* patriot. Navkljub fizični moči in balkanski vročekrvni strasti je ljubeč, skrben in dobrodušen. Njegovo razumevanje sveta je preprosto in jasno. Zanj obstaja samo dobro in slabo, torej mi – *braća Jugosloveni* in oni – fašisti.

Ena izmed osrednjih scen filma se zgodi na bojišču, kjer Ivan svojega brata napade s palico. Marko: »*Nema rata dok ne digno ruku brat na brata!*« (*Ni vojne dokler brat ne udari brata!*) Scena je zelo čustveno nabita in ponazarja grozljivo jugoslovansko bratomorno vojno in ironično usodo treh narodov, ki so skoraj 50 let živeli ideologijo bratstva.

Obdobje postkomunizma ima za Jugoslavijo tragičen konec. Paralela gre k Jovanu (Srdjan Todorović), sinu Crnega, ki je otrok podzemlja oz. metaforično komunizma. Njegovo srečanje s stvarnostjo ob izstopu predstavlja sinonim za razdiranje in boleči razpad Jugoslavije, ki na zle sile nacionalizmov ni bila pripravljena. Jovan v podzemlju ni imel priložnosti, da bi se naučil plavati in se zato utopi.

Kusturica v filmu *Podzemlje* bolj kot kaj drugega prikaže kaos in razuzdanost Balkanskega ozemlja, ki ostaja evropska periferija v vseh pogledih. Reprezentacija krivde za nastalo situacijo v devetdesetih se kaže v elementih manipulacije kulturniških elit in intelektualnih ter vplivnih jugoslovanskih krogov z maso posameznikov, ujetih v lastne nagonke impulze, tako značilne za Balkan.

Zgodba se konča na obali Donave, kjer praznujejo poroko sina Ivana. Veliko veselje, glasba in slavje. Ideja bratstva in mirnega Balkana predstavlja košček preteklosti oz. realnosti, ki lahko obstaja le v metafori oz. iluziji. In napis »*ta zgodba nima konca*« (*ova priča nema kraj*) napoveduje nadaljnje zgodovinske zaplete na tem področju, ki se bodo gotovo vrstili v zanimivem kronološkem sosledju.

11 UGOTOVITVE

Skozi analizo filmov lahko vidimo, kako se zgodbe lotevajo prikazovanja stereotipov in družbenih konvencij. Skoraj vsi filmi govorijo o figurativni vojni, v kateri niso gorele samo vasi in hiše, temveč sta zagoreli jugoslovanska ideja o bratstvu in enotnosti ter ljubezen do bližnjega in spoštovanje do Drugega. Pogled oz. stališče razumevanja vojne sovпада tako s filmsko produkcijo kot poreklom režiserjev. *Rane*, *Lepe vasi lepo gorijo*, *Podzemlje* in *Turneja* so filmi, ki predstavljajo srbsko videnje vojne, *Pomlad v Bosni* predstavlja mednarodni oz. zahodnjaški pogled na Balkan, *Grbavica* in *Nikogaršnja zemlja* pa zavzemata bošnjaško stališče. Reprezentacije vojne s srbskega stališča zavzemajo hkrati točko lucidnosti, vsesplošnega kaosa in ujetosti v usode tako posameznikov kot narodov. Zgodbe nam ponujajo vrsto interpretacij o notranjih nasprotjih srbske etnične skupine, kar se skozi analizo prenaša na vso srbsko populacijo. Bošnjaška *Nikogaršnja zemlja* predstavi zgodbo skozi interpretacijo vojnega absurda in za pristnejšo predstavitev situacije uporabi črni humor. *Grbavica* je za odtenek nežnejši, vendar nič manj krut film, ki se poslužuje ironije in soočanja s posledicami vojne. Je edini film, kjer se pogled vrača nazaj in vojno stanje predstavi s stališča sedanosti ter tako pričara občutek vojnih posledic kot del vsakdanjika v povojnem mestu Sarajevu.

Za diskurz je značilno, da si znotraj pripovedovanja zgodb lasti nalogo odkrivanja resnic oz. realnost umešča znotraj sebi lastnih potreb in želja. Znotraj analiziranih filmov se vrstijo štirje pomembnejši elementi oz. diskurzi, ki se pojavljajo v vseh filmih in predstavljajo temelj zgodb:

1. reprezentacija Balkana kot evropskega Drugega
2. ideologija naroda, ki se kaže skozi idejo bratstva in enotnosti ter nostalgično občutenje izgube bivše države ter posledično iskanje nove lastne identitete znotraj posameznih etničnih skupin
3. razpad države in sočasni razvoj nacionalizmov
4. vprašanje nehumanosti v zadnji balkanski vojni; lahkotno prevzemanje nasilja glavnih protagonistov

V filmih se skozi zgodbo in reprezentacijo likov pojavljajo situacije, ki ponujajo vrsto dokazov o tem, kako močno so bili narodi pred razpadom in vojno povezani. Nostalgijo po bivši državi reflektira film Emirja Kusturice *Podzemlje* in slikovito prikaže Srđan Dragojević v filmu *Lepe vasi lepo gorijo*. V *Pomladi v Bosni* in *Nikogaršnji zemlji* je močno izpostavljena drugačnost Balkana od Zahodnega, bolj »civiliziranega« sveta in tako filma preigravata stereotipe o balkanskih manijakih. Navkljub raznim špekulacijam, da je bila vojna v Bosni verska, je iz analize izbranih filmov razvidno, da se je religijo na tem področju izkoriščalo bolj kot legitimacijsko sredstvo in ne kot razlog. Bosna v filmih predstavlja polje materialnih in moralnih ruševin, spopad nacionalnih ekstremistov, konec humanističnih vrednot in polje, kjer se ugodje izenači z nasiljem. Film *Pomlad v Bosni* je v sklopu teh filmov izbran z namenom predstavitve zahodnjaškega/ameriškega pogleda na balkansko vojno in posledično dokazuje, kako je družbena konstrukcija realnosti znotraj množičnih medijev pomembnejši dejavnik od resnice same. V filmu *Pomlad v Bosni* sta balkanska primitivnost in vandalizem očitno reprezentirana tako, da film Zahodu dopušča stanje razsula pospraviti v svoj svet urejenih odnosov ter ciljno naravnanih dejanj, idej in delovanj.

Razlika med filmi, ki so bili posneti kmalu po vojni in filmi kasnejše produkcije, se kaže v reprezentaciji likov, neposredno vpletenih v vojno. Medtem ko imamo v skupini filmov starejše produkcije posameznike, ujete v kaos vojne, se v *Pomladi v Bosni* in *Turneji* pojavijo voditelji vojaških enot, torej posamezniki, odgovorni za vojne zločine. To lahko razumemo kot časovno pogojeno sprejemanje dejstev in natančnejše razumevanje vojne in identificiranih vojnih zločincev. Zanimivo je dejstvo, da se v zgodbah ne pojavlja nihče, ki bi branil Jugoslavijo in njen obstoj. V zgodbah torej ne obstaja pozicija tiste populacije ljudi, ki si razpada Jugoslavije ni želela ali še več, populacije, ki je, navkljub hudim nesoglasjem, upala, da bo država ostala cela. Razen zadnje scene v filmu *Podzemlje*, kjer ideja bratstva predstavlja košček preteklosti, ki lahko živi le v metafori oz. iluziji, v filmih ni prisotne možnosti oprostitve. Tako v zgodbah ni katarzičnih momentov s srečnimi konci in želje po skupnem življenju do konca dni. Situacija, v kateri se danes nahaja Bosna, je posledica nejasnega zaključka vojne, s čimer so pogojeni vsi nadaljnji koraki. Kar je nedvomno skupno vsem filmom, je prikaz kaosa in občutek absurda, ki vlada v devetdesetih ter nezmožnost videnja prihodnosti, ki Bosno in Srbijo močno spremlja še danes.

12 ZAKLJUČEK

Če nič drugega, jih bodo ponovno združili filmi, ki jih ni več mogoče posneti.

Marcel Štefančič, jr.

Nacionalizem je v družbi negativna instanca, ki ima na sebi rodovitnem polju moč rušenja vsega človeškega. Vojna, kot jo piše zgodovina na področju bivše Jugoslavije, je bila daleč najgrša podoba v svetovnem merilu doživljanja človeških tragedij. Ljudje, ki so gojili spoštovanje do sebi drugačnih, a vseeno enakih narodov, so čez noč postali smrtni sovražniki, pripravljeni izkoreniniti vse, kar se pojavlja kot ogrožajoča drugost znotraj prostora lastnega zaznavanja.

Pričujoča diplomska naloga poskuša z analizo izbranih filmov odgovoriti na raziskovalno vprašanje, ali se v filmih izpostavlja krivda za storjena grozodejstva in nastali kaos in če, kje se v filmih pojavlja točka identifikacije krivcev. V analizo je bilo vključenih sedem celovečernih filmov s tematiko »zadnje balkanske vojne v devetdesetih letih«, torej obdobja po letu 1991, v katerem se zgodi razpad Jugoslavije in nastanek novih nacionalnih držav na njenem področju. Če razumemo, da se skozi množično kulturo odraža tudi politični sistem, potem lahko povzamemo, da je v filmih, ki so nastajali pred letom 1991 in v času socialistične Jugoslavije, ideologija v filmih težila k ohranjanju bratstva in enotnosti, v filmih po vojni pa se nasprotno kaže kaos, ki reprezentira takratno politično sceno, polno strahu in intrig. Filmi na zastavljeno raziskovalno vprašanje ne odgovarjajo neposredno. Refleksije posameznih etničnih skupin in njihova vpletenost v vojno ter reprezentacije krivde so pogojene s filmsko produkcijo ter poreklom režiserjev in scenaristov. Drugače od partizanskih filmov, kjer film kroži okrog binarne opozicije med partizani in Nemci ter binarne napetosti med partizani in »domačimi izdajalci« (Stankovič 2005, 105), filmi o zadnji jugoslovanski vojni zavzemajo stališče vseobsegajočega kaosa in preprostega razumevanja vojnega stanja pripadnikov posameznih etničnih skupin ter njihovega »lahkotnega« sprejemanja nacionalizmov in krutega nasilja.

Kdo je začel vojno oz. ali je vojno sploh kdo začel? Reprezentacija vojne v filmih o zadnji balkanski vojni ne dovoljuje redukcije na slabe in dobre fante, na krivce in žrtve, na Nemce in partizane, na rdeče in bele. Realne posledice te vojne pa so konflikti, ki jim še vedno ni videti rešitve. Prva žrtev zadnje balkanske vojne je skupna zgodovina. Torej smrt ideje, ki smo jo narodi bivše Jugoslavije živeli skoraj 50 let. Ideja o bratstvu in enotnosti je bila ubita na prizorišču nacionalističnega sovraštva treh narodov. Koncept bratstva narodov se pojavlja v skoraj vseh filmih in je reflektiran s stališča kolektivne nostalgije in objektivne ironije.

V filmih se pojavlja veliko nasilja, kriminala, psihičnega in fizičnega trpinčenja, posamezniki etničnih skupin uporabljajo veliko kletvic, so agresivni in tako ustvarjajo prepričanje, da so Balkanci manijaki oz. divji in neracionalni, nasilni, strastni, večno neodgovorni in preprosti, medtem ko se »Zahodnjaki« pojavljajo kot uglajeni, mirni, razumni in tako preigravajo stereotipe o civiliziranem Zahodu. V filmih z vojno tematiko devetdesetih so vsi sovražniki oz. agresorji in hkrati so vsi žrtve: žrtve ideologije, nacionalizmov, razpadanja države, impulzivne mentalitete, zahodnjaške politike in »težke balkanske usode«. Mednarodna javnost in mednarodne organizacije so v filmih reprezentirane kot stranski opazovalci in možnost zaustavitve vojnih krikov se ne ponuja kot izvedljiva in pozitivna rešitev za vse vpletene v vojno.

Če partizanski film razumemo kot film o »boju proti tujemu okupatorju« (Stankovič 2005, 106) in je za zgodbe o drugi svetovni vojni značilno, da »čisti humanizem herojsko in tragično, a neprestano zmaguje nad mračnimi silami pekla« (Kreft 2002, 178), potem lahko za filme o zadnji balkanski vojni rečemo, da so to filmi o vojni absurda, kjer so heroji hkrati krivci in žrtve hkrati agresorji. Zgodbe o balkanskih vročekrvnih strasteh spremlja predpostavka, ki naj bi jo vsi razumeli: »*Tole tukaj je Balkan, dišeči cvet, popolnoma nerazumljiv je za cel svet,*« kot pravi Bajaga v svoji pesmi *Ovo je Balkan* iz leta 1993.

13 LITERATURA

1. Bordwell, David in Kristin Thompson. 2001. *Zgodovina filma 1*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
2. Bricelj, Zala. 2005. *Slovenske filmske režiserke*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
3. Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu. Tretja izdaja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Umco.
4. Debeljak, Aleš. 2004. *Evropa brez Evropejcev*. Ljubljana: založba Sophia.
5. Debeljak, Aleš, Tomaž Krpič in Luka Arsenjuk. 2006. *Nacionalna identiteta in kultura*. Dostopno prek: <http://www.slovenijajutri.gov.si/fileadmin/urednik/dokumenti/nacik1.pdf> (12. maj 2009)
6. Deleuze, Gilles. 1991. *Podoba – gibanje*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
7. Fejzić, Sanela. 2005. *Razvoj in pomen narodne identitete bošnjakov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
8. Globačnik, Saša. 2004. *Film in vpliv filma na javnost v okupirani Ljubljani*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
9. Godina, Vesna. 2008. *O spregledanih vidikih nacionalizmov na ozemlju nekdanje Jugoslavije*. Dostopno prek: http://www.zofijini.net/predavanja_godina.html (22. maja 2008).
10. Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practice*. Ljubljana: The Open University.
11. Horton, Andrew James. 2005. *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav screen reflections of a turbulent decade*. Great Britain: Central Europe Review Ltd.

12. Južnič, Stane. 1989. *Nacija kot identiteta v protislovljih sodobnega sveta*. Ljubljana: Teorija in praksa.
13. Kiš, Danilo. 1978. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit.
14. Klemenčič, Samo. 2000. *Mitologija in film*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
15. Kreft, Lev. 2002. *Nikogaršnja zemlja in svet za nič. Prostori umetnosti*. Ljubljana: Društvo inovatorjev.
16. Kuzmanić, Tonči. 1994. Wertfrei opravičevanje vojne. *Časopis za kritiko znanosti* 22. (170-171): 97-110.
17. Lassen, Helena. 2008. *Nacionalizem in kultura. Primer filma Emirja Kusturice*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
18. Lacey, Nick. 1998. *Image and representation : key concepts in media studies*. New York: St. Martin's Press
19. Marković, Ante F.. 2005. *BiH – Ne BiH: 1991. - 2005.: Bermudski trokut na Balkanu*. Mostar: Crkva na kamenu.
20. Matoski, Mirela in Mojca Planšak. 2008. *Medijsko sporočanje*. Ljubljana: Inštitut in akademija za multimedije.
21. Mekina, Igor. 2008. *Bosna kot "defektna država"*. Dostopno prek: http://www.mladina.si/dnevnik/30-10-2008bosna_kot_defektna_drzava/ (30. oktober 2008).
22. Nikolaidis, Andrej. 2004. *Dželatov šegrt*. Črna gora: Monitor. Dostopno prek: <http://www.bhrajca.ca/Vijesti/BH-teme/%22D%C5%BEelatov-%C5%A1egrt%22-%11-tekst-zbog-kojeg-je-Kusturica-tu%C5%BEio-Nikolaidisa.html> (15. april 2008).
23. Pirjevec, Jože. 2003. *Jugoslovanske vojne 1991 – 2001*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

24. Popek, Simon in Andrej Šprah. 1999. *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*. Ljubljana: Slovenska kinoteka in revija Ekran.
25. Rizman, Rudi. 1991. *Študije o etnonacionalizmu. Nacionalna država, narod, nacionalizem*. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije.
26. Saussure, Ferdinand de. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Fakulteta za podiplomski študij.
27. Sells, Michael. 1996. *The bridge betrayed: religion and genocid in Bosnia*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
28. Silber, Laura in Alan Little. 1996. *Smrt Jugoslavije*. Ljubljana: Co Libri.
29. Stankovič, Peter. 2005. *Rdeči trakovi*. Ljubljana: Založba FDV.
--- 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Založba FDV.
30. Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
31. Velikonja, Mitja. 1998. *Bosanski religijski mozaiki: religije in nacionalne mitologije v zgodovini Bosne in Hercegovine*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
32. Vodušek, Vladimir. 1996. *Tretja Balkanska vojna: dosje 1998 -1996*. Ljubljana: Založba Slon.
33. Vrdlovec, Zdenko. 1987. *Lekcija teme*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
34. Wachtel Baruch, Andrew. 2003. *Ustvarjanje naroda, razbijanje naroda: književnost in kulturna politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Center za slovensko umetnost.
35. Zupančič, Jernej in Andrej Herakovič. 2007. Nemirni Balkan med lokalizacijo in globalizacijo. *Geografski obzornik*,1 (19. november).

36. Žugelj, Alina. 2003. Television Studies: The Key Concepts. *Teorija in praksa* 2: 384-386.

37. Žižek, Slavoj. 1988. *Pogled s strani*. Ljubljana: Ekran – Imago