

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Maša Dakič

**Analiza pozicioniranja etničnih skupin v filmih o razpadu Jugoslavije**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Maša Dakič

Mentor:izr. prof. dr. Gregor Tomc

**Analiza pozicioniranja etničnih skupin v filmih o razpadu Jugoslavije**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

## Zahvala

Najlepša hvala odličnemu mentorju dr. Tomcu za vse usmeritve, predloge, znanje in pomoč.

Največja zahvala pa gre moji družini – očiju, mami, Maji in Maticu. Za vašo podporo, spodbudo in ljubezen. Vsak dan!

## **Analiza pozicioniranja etničnih skupin v filmih o razpadu Jugoslavije**

Kljub temu, da je za nepozornega opazovalca Jugoslavija dolgo obdobje lahko dajala vtis enovite države, znotraj katere v sožitju živijo štiri etnične skupine in tri verske skupnosti, so v zavesti vsakega od narodov podtalno tlele določene strasti, ambicije, želje in zamere, povezane z različnimi vidiki obstoječe ureditve, ki so naposled leta 1991 izbruhnile v vojno, katere posledica je bil razpad Socialistične republike Jugoslavije in boleč razkol med na videz povezanimi narodi. To zgodovinsko dogajanje se v veliki meri prenaša naprej s pomočjo vizualne kulture, katere del je tudi kinematografija. Ker kinematografija in druge oblike vizualne kulture nedvomno predstavljajo enega najbolj razširjenih medijev, predstavitev tega dogajanja s pomočjo raznih oblik vizualne kulture lahko močno vpliva na to, kako si omenjene dogodke interpretirajo posamezniki, tj. porabniki vseh takšnih oblik vizualne kulture. V tem delu analiziramo filme treh narodov nekdanje skupne države v luči vprašanja, na kakšen način posamezni filmi predstavijo »krivdo« (če sploh) za razpad skupne države in vojno, ki je v tem kontekstu potekala na Balkanu. Vsi trije filmi učinkovito prenesejo sporočilo o absurdnosti vojne, predvsem pa o vsakodnevni prepletenosti življenj različnih narodov in religij pred vojno ter o končnih posledicah vojne na njihove medsebojne odnose. Dotaknemo se tudi (razmeroma skromnega) nabora slovenskih filmov, ki se ukvarjajo z omenjeno tematiko. Z intervjuvancema in poznavalcema tematike nekdanje Jugoslavije ter filma nasploh, Karpom Godino in Goranom Vojnovičem pa o filmih v nalogi razmišljamo tudi skozi njuni perspektivi.

Ključne besede: vojna, Jugoslavija, razpad, filmi, krivda.

## **Analysis of the positioning of ethnic groups in films on the dissolution of Yugoslavia**

Although in the eyes of an unconcerned observer, Yugoslavia may have appeared a homogeneous state in which four ethnic groups and three different religions lived harmoniously, underlying passions, ambitions, wishes and resentments relating to various aspects of the then-existing social order resided in the collective subconsciousness of each of the nations. These sentiments finally erupted in 1991 in a war resulting in the dissolution of the Socialist Republic of Yugoslavia and the painful rift between nations which seemed connected so closely. In the great part, visual culture (cinema constituting part of it) represents the means by which information on the historical events in question is disseminated. As cinema and other forms of visual culture undoubtedly represent one of the most widespread media, the presentation of the events in question by way of various forms of visual culture may strongly influence the interpretation of the mentioned events by individuals. In the present work, we analyze films belonging to three of the nations of the former Yugoslavia in the light of the issue of the way in which individual films present the question of guilt (if at all) for the dissolution of the former Yugoslavia and for the war fought in the Balkans. All three films efficiently communicate the message of absurdity of war and foremost, of the everyday interconnection of lives of different nations and religions before the war and the ultimate consequences of the war reflecting in their mutual relationships. We also touch on the (relatively short) set of Slovenian films dealing with the respective issues and interview experts on the issue of the former Yugoslavia and on cinema in general, Karpo Godina and Goran Vojnović, who share their respective insights on the analyzed films.

Key words: war, Yugoslavia, dissolution, films, blame

## KAZALO

1 UVOD .....	8
1.1 Predmet in cilj magistrske naloge .....	8
1.2 Raziskovalna vprašanja .....	11
1.3 Uporabljene metode in pristopi .....	11
1.3.1 Intervjuvanca .....	12
1.3.1.1 Karpo Godina .....	12
1.3.1.2 Goran Vojnović .....	13
1.4 Struktura magistrske naloge .....	13
2 ZGODOVINSKO IN DRUŽBENO OZADJE .....	15
2.1 Kratka zgodovina nekdanje Jugoslavije .....	15
2.2 Religija .....	18
2.2.1 Islam .....	19
2.2.2 Katoliška vera .....	20
2.2.3 Pravoslavna vera .....	20
3 TEORETIČNI OKVIR .....	21
3.1 Reprezentacija .....	21
3.1.1 Pristopi k reprezentaciji .....	22
3.1.2 Analiza reprezentacije .....	23
3.2 Strukturalizem in semiotika .....	24
3.3 Ideologija .....	26
3.3.1 Nacionalizem .....	27
3.3.1.1 Ikonografija .....	30
4 ANALIZA IZBRANIH FILMOV .....	32
4.1 Kratek razvoj jugoslovanskega filma .....	32
4.2 Predstavitev in analiza filmov .....	34
4.2.1 Kako je počeo rat na mom otoku .....	34
4.2.1.1 Zgodba .....	35
4.2.1.2 Analiza filma .....	36
4.2.2 Ničija zemlja .....	39

4.2.2.1 Zgodba.....	40
4.2.2.2 Analiza filma .....	41
4.2.3 Lepa sela lepo gore.....	43
4.2.3.1 Zgodba.....	45
4.2.3.2 Analiza filma .....	45
4.3 Slovenska kinematografija o pozicioniranju etničnih skupin po razpadu SFRJ .....	51
4.3.1 Felix.....	53
4.3.1.1 O režiserju .....	53
4.3.1.2 Zgodba.....	54
4.3.1.3 Analiza filma .....	55
5 SKLEP.....	57
6 LITERATURA.....	61
PRILOGA A: Intervju z Goranom Vojnovičem .....	66
PRILOGA B: Intervju s Karpom Godino .....	72

# 1 UVOD

## 1.1 Predmet in cilj magistrske naloge

Na podlagi opažanj iz vsakdanjega življenja lahko napravimo zanesljiv zaključek, da se pomen in vpliv vizualne kulture na kulturno ter socialno in politično sfero družbe eksponentno povečuje. Po Stankoviću filmi predstavljajo "enkratno točko srečanja različnih formalnih, ideoloških, tehničnih in drugih fragmentov kulture kot socialistične estetike, lokalnih kulturnih referenc itd." in so zato zanimiv predmet kulturološke analize (Stanković 2005, 9-10). Omenjena interdisciplinarnost se odraža v tej magistrski nalogi, ki se ukvarja s kinematografijo na temo vojne na Balkanu ter odnosov med štirimi tam živečimi etničnimi skupinami (Hrvati, Srbi, Bošnjaki in Slovenci) v obdobju med letoma 1991 in 1995. Menimo, da je obravnavana tema s kulturološkega vidika pomembna in vredna poglobljene obravnave, ker predstavitev posameznih etničnih skupin nekdanje skupne države skozi film v kulturološkem smislu ni široko obravnavana, čeprav kinematografija oz. vizualna kultura nasploh nedvomno močno vpliva na interpretacijo posameznikov.

Odnosi med državami nekdanje Jugoslavije (pa tudi odnosi teh držav z Zahodom) in razne oblike nacionalizma, ki se pojavljajo na tem geografskem področju, so še kako aktualna tema. Kot primer lahko navedemo zmago nekdanjega radikalca in zaveznika Slobodana Miloševića - Tomislava Nikolića na predsedniških volitvah leta 2012 v Srbiji, ki je bila vsesplošno označena kot indikator potencialne nevarnosti za nov val nacionalizmov. Takšno oznako si je prislužila tudi sodba Mednarodnega sodišča za vojne zločine na območju nekdanje Jugoslavije v Haagu, s katero je sodišče generala Anteja Gotovino in Mladena Markača oprostilo obtožbe prisilnega in trajnega odstranjevanja srbskega prebivalstva z okupiranega območja na Hrvaškem v povezavi z operacijo Nevihta (Oluja) iz leta 1995. Še zlasti mlajšim generacijam se zdi, da je vojna na Balkanu daleč za nami, vendar menimo, da sta razumevanje zgodovine tega območja ter znanstveni pogled na današnjo interpretacijo tega dela zgodovine skozi film še kako pomembna, saj film praviloma igra na čustva gledalca, puščica sporočilne vrednosti filma pa ga pogosto zadene v živo ter s tem sooblikuje njegovo lastno interpretacijo.

V tem delu se torej ukvarjamo s postjugoslovansko kinematografijo, za katero je značilno, da predstavlja presečišče med filmom, politiko in ideologijo. S pojmom »postjugoslovansko« v tem delu označujemo obdobje po smrti Josipa Broza Tita. Tedaj se je namreč začelo obdobje zloma državnega socializma ter razpada države in obdobje vojn, kar se je odrazilo tudi v filmih, nastalih na območju nekdanjih republik Socialistične federativne republike Jugoslavije (v nadaljevanju SFRJ). Titova smrt je predstavljala zlom nadedetnične identifikacije narodov znotraj Jugoslavije, ki jo je posebej jugoslovanski voditelj. Ne samo, da je s smrtjo Tita konflikt etničnih skupin na Balkanu postal resen problem, prav tako je pomenil smrt Jugoslavije. (Sibler in Little 1996) Meirer je zapisal, da naj bi neki ameriški profesor (imena ne omenja) Tita na njegovem zadnjem obisku v Združenih državah Amerike vprašal, kaj ocenjuje kot svoj največji politični neuspeh, ta pa naj bi odgovoril, da to, da mu jugoslovanskih ljudstev ni uspelo združiti v pravo skupnost (Meirer 1999, 1).

Cilj naloge je seznaniti bralca z različnimi pogledi raznih narodov nekdanje skupne države na vojne med letoma 1991 in 1995 ter na pozicioniranje vseh vpletenih narodnosti v etničnih konfliktih. Za boljše razumevanje tematike eno izmed poglavij v nalogi posvečamo zgodovini Jugoslavije in trem religijam, ki so kmalu po vojni postale eden izmed glavnih dejavnikov razdvajanja skupin. Osrednji sili, ki sta ohranjali enotnost skupne države, sta tako bili moč komunistične partije in Titova osebnost. Še v času Tita so se napetosti med republikami povečale, ko so se tako v Beogradu kot v Zagrebu med partijskim kadrom pojavili nacionalistični tokovi. Ti so močno vplivali na razvoj dogodkov in odnose med narodi tudi po razpadu države. (Pirjevec 1995; Mazower 2008)

V osrednjem delu naloge bomo analizirali filme in v njih iskali reprezentacijo nacionalnih identitet in znake, ki kažejo na pozicioniranje določenega naroda v vojni po razpadu SFRJ. Za takšno analizo smo izbrali hrvaški film *Kako je počeo rat na mom otoku* (Kako se je začela vojna na mojem otoku), srbsko kinematografijo bo predstavljal film *Lepa sela lepo gore* (Lepe vasi lepo gorijo), bosansko pa *Ničija zemlja* (Nikogaršnja zemlja).

Dogodek osamosvojitve je v filmih slovenske produkcije ostal večinoma nezabeležen. Edini film, ki obravnava raziskovano tematiko v času po vojni, je Felix, delo Boža Špajca, ki pa se zaradi



produkcijskih sporov nikoli ni uvrstil na redni spored kinematografov (Vrdlovec v Vrdlovec in drugi 2005, 283). Ker si filma nismo mogli ogledati, ga bomo izvzeli iz obravnave in o njem razpravljali zgolj informativno.

Ker lahko v filmih pričakujemo močno prisotnost prevladujoče ideologije posameznega naroda, bomo pozorni na reprezentirane znake in simbole nacionalnih identitet, ki gledalcu prenašajo pomensko sporočilo; pri njem lahko tudi zbudijo občutek pripadnosti do lastnega naroda in države oz. simpatiziranje s predstavljenim narodom in državo (če je gledalec pripadnik druge skupnosti). Zanimalo nas bo, ali oz. katere takšne reprezentirane znake in simbole vsebujejo izbrani filmi in kako vplivajo na interpretacijo gledalca.

Selekcija filmov, ki že v osnovi vpliva na rezultat analize, je temeljila na njihovi popularnosti oziroma gledanosti, torej posledično tudi največji možnosti širjenja njihovih sporočil o pozicioniranju različnih etničnih skupin v obravnavanem zgodovinskem kontekstu gledalcem. Analizirali bomo dela, ki so jih posneli hrvaški, srbski in bosansko-hercegovski avtorji, tj. avtorji, ki izhajajo iz držav, ki so bile najgloblje in najdlje vpletene v vojno po razpadu SFRJ.

- Hrvaška: *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1997)
- Srbija: *Lepa sela lepo gore* (Srdžan Dragojević, 1996)
- Bosna in Hercegovina: *Ničija zemlja* (Danis Tanović, 2001)

Levi v svojem delu navaja podatek, da je hrvaški film *Kako je počeo rat na mom otoku* najbolj gledani hrvaški film 90-ih let v domačih kinih. Ogledalo naj bi si ga skoraj 350 tisoč gledalcev (Levi 2009, 111; Jutarnji list 2010, 7. avgust). Podobno srbskega *Lepa sela lepo gore* označuje za enega najpopularnejših srbskih filmskih del desetletja (Levi 2009, 119). Samo v Srbiji naj bi si film ogledalo okoli 610.000 gledalcev (Blic Online 2011, 17. februar). *Ničija zemlja* zaseda v Bosni in Hercegovini drugo mesto gledanosti (prvo zaseda film *Valter brani Sarajevo*), točnih podatkov pa vir ne navaja (Blic Online 2011, 17. februar). Film je prejel tudi številne nagrade: oskarja in zlati globus za najboljši tujejezični film leta 2001 in nagrado za najboljši filmski scenarij v Cannesu ter tako dosegel široko množico gledalcev ne le v Bosni in Hercegovini, pač pa predvsem po svetu (Radio Sarajevo 2002, 24. marec).

## **1.2 Raziskovalna vprašanja**

Raziskovalna vprašanja, na katera bomo v tej nalogi poskušali odgovoriti, so:

1. Kako obravnavani filmi pozicionirajo vsakega od narodov v zgodovinski kontekst razpada nekdanje skupne države in vojn na Balkanu oz. ali se v filmih izpostavlja vprašanje krivde za vojne na Balkanu med letoma 1991 in 1995? Če je v filmu vprašanje krivde izpostavljeno, kako jo predstavi?
2. Ali se v obravnavanih filmih postjugoslovanske produkcije pojavljajo znaki in simboli nacionalne identitete lastnega naroda, ki je v skladu s prevladujočo ideologijo?
3. Kako so v filmu reprezentirane posamezne etnične skupine?
4. Kako je v filmu predstavljena Jugoslavija?
5. Kako je v filmu predstavljen Zahod?

## **1.3 Uporabljene metode in pristopi**

Pri analizi teme naloge bomo uporabili teoretično-deskriptivno metodo, študije in interpretacije že objavljene literature, interpretacijo in analizo primarnih virov (filmi) in sekundarnih virov (literature s področja teorije kulturologije, politike in zgodovine).

Z analizo filmov bomo preverili postavljene teze (in odgovorili na zastavljena vprašanja) ter pri tem uporabili kvalitativni metodi. Naslonili se bomo tako na teorijo reprezentacije kot na semiološko oziroma semiotično metodo. V nalogi se bomo osredotočili na znake, ki na ravni konotacije dajejo ideološko sporočilo.

Analiza filmov bo potekala na treh področjih - na jezikovnem, vizualnem in glasbenem. Analiza omenjenih treh različnih vidikov filma nam bo pomagala odgovoriti na zastavljena raziskovalna

vprašanja. Jezikovno bomo izrekanja v filmih razčlenili z navedbo dialogov. Osredotočili se bomo tudi na poimenovanja preostalih etničnih skupin, dialoge, ki v filmu pozicionirajo razmerje moči in podobno. Vizualno bomo analizirali posebnosti scenografije in kostumografije, ki gledalcu na subtilen način ponujajo želeno interpretacijo. Opazovali bomo na primer lokacijo določene etnične skupine, ki kaže na njen položaj v vojni. Podobno bomo postopali tudi pri glasbeni analizi filmov, kjer lahko uporabljene pesmi kažejo pripadnost (bodisi ustašem, bodisi četnikom, pojejo o žalostnem razpadu enotne države in podobno). Vsako od treh področij analize prinaša celotni analizi dodano vrednost ter posledično bolj poglobljeno razumevanje in interpretacijo pozicioniranja etničnih skupin v filmih.

Končna opažanja naše analize bomo med seboj primerjali ter v zaključku povzeli podobnosti in ključne razlike med vsemi tremi filmi. Poleg uporabe primarnih in sekundarnih virov bomo napravili tudi dva intervjuja, in sicer s poznavalcema postjugoslovanske kinematografije, katerih namen bo aktualni strokovni vpogled v razlike in podobnosti izbranih in analiziranih filmov.

### **1.3.1 Intervjuvanca**

#### **1.3.1.1 Karpo Godina**

Karpo Godina je priznani filmski režiser, scenarist, direktor fotografije, snemalec, montažer in od leta 1990 predavatelj filmske režije na AGRFT. Rojen je bil v Makedoniji leta 1943, svojo filmsko pot pa je začel v začetku šestdesetih let, ko je soustvarjal zlato obdobje jugoslovanske kinematografije, poimenovano »črni val«. Kot režiser se je podpisal pod filme *Splav meduze* (1980), *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982) ter *Umetni raj* (1990). Vsi trije filmi so bili predstavljeni na skoraj vseh večjih festivalih po svetu. Kot direktor fotografije je sodeloval pri več kot dvajsetih filmih. Režiral je tudi televizijske nadaljevanke, dokumentarce in kratke filme (*Zgodba gospoda P. F.*, *Sonce, vesplošno sonce*, *Piknik v nedeljo*, *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, *Zdravi ljudje za razvedrilo* in *O ljubezenskih veččinah ali film s 14441 kvadrati*). (Slovenski filmski center, 12. februar 2013)

Za svoja dela je med drugim prejel tudi nagrado jugoslovanske režije kritike (1980, 1983), Badjurovo nagrado (1980, 1982), nagrado kraljevskega filmskega arhiva Belgije (1980 za film Splav meduze), nagrado žirije francoskih filmskih medijev (1984 za film Rdeči boogie), leta 2006 pa je dobil tudi Prešernovo nagrado.

### **1.3.1.2 Goran Vojnović**

Goran Vojnović se je rodil 4. junija 1980 v Ljubljani. Hodil je na bežigrasko gimnazijo, nato pa študij nadaljeval na AGRFT, študiral je filmsko in televizijsko režijo. V vlogi režiserja je bil med časom študija prvič pri dveh kratkih filmih Fužine zakon (2002) in Sezona 90/91 (2003), ki sta si prislužila mednarodni nagradi. Skupaj z Markom Šantićem je napisal scenarij za film Sretan put, Nedine (2006), ki je osvojil nagrado srce Sarajeva in bil nominiran za nagrado evropske filmske akademije. Istega leta je režiral kratki film Moj sin, seksualni manijak (2006), dve leti pozneje pa še kratki igrani film Kitajci prihajajo (2008). Piran – Pirano (2010) je njegov zadnji film, trenutno pa končuje svoj naslednji celovečerec, narejen po njegovi knjižni uspešnici Čefurji raus! Pri vseh filmih je bil Goran Vojnović tudi scenarist. (Slovenski filmski center, 12. februar 2013)

Omenjeni prvenec, roman Čefurji Raus, je izšel leta 2008 in bil večkrat ponatisnjen in preveden v tuje jezike. Zanj je leta 2008 dobil Delovo nagrado kresnik za najboljši roman, leto pozneje pa še ugledno nagrado Prešernovega sklada. Po romanu je v režiji Mareta Bulca nastala tudi gledališka predstava, ki je prav tako požela velik uspeh. Goran Vojnović je v zadnjih letih sodeloval z vsemi pomembnejšimi filmskimi revijami, prav tako pa je kolumnist časopisa Dnevnik in tednika Žurnal. Poleg Čefurji raus! je izdal še zbirko kolumen z naslovom Ko Jimmy Choo sreča Fidela Castra (2010) in roman Jugoslavija, moja dežela (2011), za katerega je letos dobil že svojega drugega kresnika. (Slovenski filmski center, 12. februar 2013)

## **1.4 Struktura magistrske naloge**

Magistrska naloga bo vsebinsko razdeljena na tri sklope. Prvi del naloge bo vseboval zgodovinski pregled območja nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije in kratek prikaz razvoja dogodkov tako v politični kot družbeni sferi ter kratko razlago treh religij, ki so sobivale na

območju nekdanje Jugoslavije in so pozneje postale del problema, ki je vodil k razpadu skupne države. V drugem delu bomo predstavili teoretični okvir konceptov in teorij, ki so za naša raziskovalna vprašanja ključna. Podrobneje bomo razložili teorije reprezentacije in semiotike ter ideologije, kjer se bomo osredotočili predvsem na nacionalistične ideologije, kar bomo v nadaljevanju opazovali ter analizirali tudi skozi izbrane filme. Tretji del bo analiza filmov, kjer bo poleg izbranih predstavnikov Hrvaške, Srbije ter Bosne in Hercegovine posebno poglavje posvečeno tudi predstavnikom slovenske produkcije na temo razpada SFRJ in prej omenjenemu filmu Felix.

## 2 ZGODOVINSKO IN DRUŽBENO OZADJE

### 2.1 Kratka zgodovina nekdanje Jugoslavije

Na Balkanskem polotoku se je po prvi svetovni vojni, oktobra 1918, oblikovala Država Slovencev, Hrvatov in Srbov (Država SHS), po združitvi s kraljevino Srbijo pa le dober mesec pozneje Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev. S preimenovanjem Kraljevine SHS in razpustitvijo parlamenta ter vseh političnih strank je oblast prevzel kralj Aleksander I. Karađorđević, ki je državo leta 1929 preimenoval v Kraljevino Jugoslavijo, upravno pa jo je razdelil na devet banovin. Takšna ureditev je trajala vse do konca druge svetovne vojne, ko je bila ustanovljena Demokratična federativna Jugoslavija. (Prunk 2002, 132–150)

Leta 1941 se je Kraljevina Jugoslavija s podpisanim pristopom k trojnemu paktu postavila na stran zaveznikov Hitlerja in tako povzročila masovne demonstracije v Beogradu, katerih slogan je bil »*Bolje rat nego pakt*«. Upor ljudstva proti priključitvi je dosegel vrhunec v vojnem napadu Nemčije na Beograd aprila 1941. Nemci, Italijani, Madžari in Bolgari so si državo razdelili. Oblikovalo se je odporniško gibanje, ki je leta 1945 na tretjem zasedanju AVNOJ-a v Beogradu prevzelo Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo (FLRJ) s komunisti na čelu. Vrhovni poveljnik Jugoslovanske armade in predsednik vlade je postal Josip Broz Tito. Leta 1963 se je s spremembo ustave, v kateri je centralizem prevladal nad federalizmom, država preimenovala v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (v nadaljevanju SFRJ). Razdeljena je bila na šest socialističnih republik in dve socialistični avtonomni pokrajini. (Prunk 2002, 146–159)

Ne glede na etnično raznolikost skupne države je karizmatični voditelj Josip Broz Tito geslo "bratstvo in enotnost" (vsaj navidezno) uspešno širil med ljudi in hkrati bil ves čas močan povezovalni element. Smrt jugoslovanskega predsednika maja 1980 je med drugim razkrila težave skupne države na gospodarskem področju. Razlike med skupnostmi so se izkazale za preobširne, da bi enotno gospodarstvo Jugoslavije lahko še naprej delovalo kot do tedaj. Čeprav je državo že prej pestila huda gospodarska kriza, se je ta po letu 1980 močno poglobila. Povečalo se je število stečajev, naraslo je število brezposelnih, povečala se je inflacija, država pa se je znašla tudi v hudi politični krizi. Osnovna razlaga za gospodarske težave sta bila preobsežno

zadolževanje v tujini ter konec pomoči Mednarodnega denarnega sklada, ki je do tedaj Jugoslaviji posojila dajal pod zelo ugodnimi pogoji. Nezmožnost ali zavestno zavračanje kritik gospodarskega samoupravljanja s strani vodstva je v tistem obdobju močno vplivalo na razvoj ekonomske situacije v državi. (Čepič v Čepič in drugi 2006, 1151)

Na tem mestu je zanimiva primerjava s Španijo v času Franca in povezava med ekonomsko neodvisnostjo posameznih delov skupne države in nacionalnimi čustvi oz. željo po razpadu skupne države. Tudi Španija bi po smrti Franca, hipotetično gledano, lahko razpadla na več avtonomnih republik, vendar se to ni zgodilo. Je torej Tito v Jugoslaviji predstavljal tako močno figuro in povezavo, da je le njegova prisotnost preprečevala tisto, kar se je pozneje dejansko tudi zgodilo, lahko pa bi se tudi v Španiji? Eden od možnih odgovorov na to kompleksno vprašanje je, da se tudi ekonomske enote povežejo z nacionalnimi čustvi. Ko se je v 80. letih prejšnjega stoletja gospodarska kriza v Jugoslaviji poglobila in je vsaka od republik samostojno iskala možnosti, kako bi se iz nje rešila, se je posledično vse bolj krhalo skupno jugoslovansko tržišče, krepila pa so se nacionalna gospodarstva. V Španiji pa ni bilo tako, saj je ekonomsko ves čas obstajal enoten trg, medtem ko je bilo trgov v Jugoslaviji toliko, kot je bilo republik. Ker ekonomske neodvisnosti v Španiji ni bilo, bi bilo mogoče trditi, da so bile tudi zato možnosti za razpad bistveno manjše, če so sploh bile.

Čas ekonomske krize in vsesplošno poslabšanje življenjske ravni praviloma vodi v iskanje krivde, hitro pa na površje privrejo tudi nacionalistične ideje. Žižek o razvoju nacionalizmov v SFRJ pravi: "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).

Eden prvih znakov prebuditve srbskega nacionalizma in temeljnih povodov za razpad Jugoslavije je septembra 1986 objavljeni Memorandum Srbske akademije znanosti in umetnosti, ki je predstavljal srbski nacionalni program. V njem so avtorji (ki se pod dokument niso podpisali) trdili, da je tako v ekonomskem kot političnem smislu srbski narod zavrt zaradi svojih hrvaških in slovenskih sonarodnjakov in da naj bi Hrvati in Slovenci proti Srbom kovali zaroto. »Celotni memorandum je pisan v duhu stališča, da so Srbi in Srbija v Jugoslaviji politično, gospodarsko in

nacionalno zapostavljeni, ves čas po vojni pa sta imeli ne glede na ustavni sistem vodilno vlogo Slovenija in Hrvaška, ki naj bi bili prav zaradi tega tudi največji nasprotnici kakršnegakoli spreminjanja ustave iz leta 1974, saj naj bi jima ta omogočala privilegiran položaj v državi« (Gabrič v Čepič in drugi 2006, 1170).

Čeprav je avtorstvo zanikal, imajo za duhovnega vodjo memoranduma pisatelja Dobrico Čosića, saj naj bi bile v memorandumu nedvomno izražene njegove ideje. Četudi memorandum ni naredil nacionalizma, je zbudil občutke, ki so bili v komunizmu v Srbih zatirani in potlačeni (Levi 2009, 17; Siblinger in Little 1996, 33). Srbi naj bi tako bili največja žrtev federalnega načela, saj so živeli ločeno v več različnih republikah. Odziv na memorandum zunaj Srbije se je kazal predvsem v obliki zaskrbljenosti nad velikosrbskimi težnjami memoranduma, kar se je vse bolj odražalo tudi v napetih odnosih med posameznimi republikami (Gabrič v Čepič in drugi 2006, 1171).

Nemiri so se začeli leta 1987 na Kosovu, kjer so množice v protestih zahtevale republiko. To je bil ključni trenutek in sredstvo vzpona za srbskega narodnega voditelja Slobodana Miloševića, ki si je pridobil podporo Srbov na Kosovu in si od tedaj dalje utiral svojo pot za doseg lastnih ciljev (Čepič v Čepič in drugi 2006, 1180–1181). Februarja 1989 je bilo v ljubljanskem Cankarjevem domu zborovanje, namenjeno podpori stavkajočim rudarjem na Kosovu, ki so želeli z gladovno stavko ustaviti sprejetje nove srbske ustave, s katero bi bila ukinjena avtonomija Kosova, ter zahtevali odstop kosovskih funkcionarjev, ki so bili blizu Miloševića in njegovi politiki. Podpora je izhajala predvsem iz strahu in spoznanja, da bodo, če pade kosovska avtonomija, padle tudi republike (Čepič v Čepič in drugi 2006, 1182–1183).

Vzporedno z razvojem nacionalizmov pa so se poglobljala tudi nasprotja med zagovorniki centralizma, kjer je imela vodilno vlogo Srbija, ter zagovorniki povečane federalizacije, kar je najbolj vneto zagovarjala Slovenija (Čepič v Čepič in drugi 2006, 1180). 23. decembra 1990 se je plebiscita v Sloveniji pod geslom »Štiri milijone pridnih rok« udeležilo 93,4 odstotka volilnih upravičencev in 88,5 odstotka Slovencev se je odločilo za samostojno državo, kar je spore med republikami poglobilo (Čepič v Čepič in drugi 2006, 1297). Ni presenečenje, da so se prvi vojaški obračuni zgodili prav v Sloveniji, takoj po razglasitvi sprejetja osamosvojitvenih dokumentov slovenske skupščine. Jugoslavija je Slovenijo skušala s silo opozoriti, da krši zvezne



pravne predpise in jo v imenu jugoslovanske enotnosti prisiliti k spoštovanju pravil takrat še skupne države. Ob prihodu jugoslovanske vojske se je Slovenija uprla. Vojna je trajala deset dni, zatem je bil na Brionih s t. i. Brionsko deklaracijo 7. julija 1991 sprejet dogovor o ustavitvi bojev (Gabrič v Čepič in drugi 2006, 1347–1348). »Leta 1991 je Slovenija dosegla dva pomembna cilja: sprejem Ustave Republike Slovenije, temeljnega dokumenta samostojne Slovenije, in sklep evropskih ministrov o priznanju Slovenije« (Dvajset let samostojnosti RS 2011). Vojni spopadi so se nadaljevali sprva na Hrvaškem, nato pa tudi v Bosni in Hercegovini, glede katere sta Hrvaška in Srbija kazali težnje po ozemeljski razdelitvi.

Posebnost ozadja vojne v Bosni je bila muslimanska skupnost, ki je bila etnično nehomogena. Muslimani so bili ob začetku vojne edini, ki so v idejo 'bratstva in enotnosti' res verjeli. Napadalce, ki so bombardirali njihova mesta, so ob začetku vojne imenovali "kriminalci, huligani", ker je bilo njihovo nadnacionalno stališče tako močno. Šele pozneje so jih smatrali za četnike ali srbske nacionaliste (Salecl 1994).

Razpad socialistične Jugoslavije je spremenil geopolitično sliko Balkanskega polotoka. Nastalo je pet novih republik: Slovenija, Hrvaška, Bosna in Hercegovina, Zvezna republika Jugoslavija (Srbija in Črna Gora) ter Makedonija. Danes je nekdanjih držav Jugoslavije osem: od leta 2006 samostojni republiki Srbija in Črna Gora ter delno priznana republika Kosovo (od leta 2008 dalje).

## **2.2 Religija**

Situacija v Jugoslaviji je bila ne le etnično, pač pa tudi versko zelo raznolika, kar je nedvomno eden od razlogov, ki so botrovali razvoju vojne in razpadu skupne države. Območja treh različnih verskih skupnosti v času Jugoslavije so bila ves čas nesporno začrtana, in sicer območja katoliške, pravoslavne cerkve in islama. Slovenija je bila vseskozi večinsko katoliška, prav tako Hrvaška. Srbija in Črna gora ter Makedonija so bile večinsko pravoslavne. Bosna in Hercegovina pa je v tem smislu bila, kot je zapisal Stephen Griffiths, »balkanski sod smodnika« (Griffiths v Seljak 2005, 25), saj je bila razdeljena na večinsko prebivalstvo Bošnjake (pripadnike muslimanske vere) ter na bosanske Srbe in Hrvate, ki so bili pripadniki večinske vere lastnega

naroda (torej pravoslavne in katoliške cerkve). Bosna in Hercegovina je bila pravzaprav Jugoslavija v malem. Škrinjar navaja, da je prav zaradi šibko razvite etnične in nacionalne zavesti Bosne in Hercegovine to območje predstavljalo polje teritorialnih interesov velikih narodov (Hrvatov in Srbov), ki sta si vsak svoje prebivalstvo (Hrvati katoliško in Srbi pravoslavno) lastila, hkrati pa preprečevala, da bi nastala enotna bosanska zavest, ki bi temeljila na skupni zgodovini, jeziku in kulturi (Škrinjar 2010, 1–2).

Ni torej presenetljivo, da je bila ob zgoraj omenjenih okoliščinah najpomembnejši razlog napetosti prav Bosna in Hercegovina. Ozemeljske ambicije Hrvatov in Srbov so se kazale v teritorialni kampanji obeh držav. Pritisk in vpliv na Bošnjake, naj se opredelijo bodisi za Srbe bodisi za Hrvate, je bil vse večji. Na tak način sta želela naroda preprečiti, da bi muslimane v komunistični Jugoslaviji priznali kot ločeno narodnostno skupino, kar bi oviralo načrte obeh držav, da si Bosno in Hercegovino razdelita na podlagi etnične pripadnosti. (Seljak 2005, 56–64)

### **2.2.1 Islam**

Za razliko od Srbske pravoslavne in hrvaške Katoliške cerkve se »muslimanska verska organizacija ni razglasila /.../ za varuha nacionalnih identitet«. Islamska skupnost je bila tudi najdlje predana Titovemu načelu »bratstvo in edinstvo«, celo še tedaj, ko sta že obe krščanski cerkvi močno zagovarjali etnični nacionalizem (Perica v Seljak 2005, 62).

Kot trdi Glenny se muslimani od Srbov in Hrvatov niso ločevali, saj niso imeli svojih specifičnih etničnih in jezikovnih posebnosti (Glenny 1992, 141–142). Ne glede na to se je začel krepiti občutek muslimanske identitete ter priznavanje muslimanske skupnosti kot ločene narodne skupnosti v razdeljeni Bosni in Hercegovini. Vse več muslimanov je prek gibanja neuvrščenih dobilo možnost študirati v tujini in spoznalo muslimanski svet zunaj meja svoje države, posledično pa je v Bosno in Hercegovino prišlo tudi vedno več arabske finančne pomoči. Vzporedno s krepitvijo muslimanske narodne skupnosti se je stopnjevalo nezadovoljstvo med hrvaškimi in srbskimi nacionalisti, saj je ideja o porazdelitvi bosansko hercegovskega območja postajala vse bolj otežena. (Seljak 2005, 32)

### **2.2.2 Katoliška vera**

Konec 80. let 20. stoletja je, tako kot Srbska pravoslavna cerkev, tudi hrvaška Katoliška cerkev začela segati po nacionalističnem diskurzu in kaj kmalu postala odkrit pristaš idej nacionalističnega gibanja. V dejanjih je ostala pasivnejša od Srbske pravoslavne cerkve, kot je obrazloženo v nadaljevanju. V 90. letih, ko je na prvih demokratičnih volitvah na Hrvaškem zmagala stranka HDZ s Tuđmanom na čelu, ki je Cerkvi nudila tudi finančno podporo, se je vzajemno sodelovanje še okrepilo. (Seljak 2005, 61) Perica navaja, da je »novi predsednik redno obiskoval nedeljske maše, v svojih govorih je večkrat uporabljal citate iz Svetega pisma, hodil je tudi na zasebna predavanja iz katoliške teologije« (Perica v Seljak 2005, 61).

### **2.2.3 Pravoslavna vera**

»Kosovo je Srbija« je le eden izmed sloganov, ki kaže na poseben odnos Srbov do zdaj samostojne države Kosovo, ki naj bi predstavljala temelj srbske religije (in nacionalizma), prav tako pa dolgo časa tudi politično in versko središče. Kosovo vernikom Srbske pravoslavne cerkve (v nadaljevanju SPC) predstavlja sveti kraj, saj je v Peći sedež srbske Cerkve. Čeprav je Kosovo leta 2008 razglasilo svojo neodvisnost, je vloga SPC ključna za to, da se je »ohranil spomin na srbsko državo, ki je imela svoje politično in versko središče« prav tam (Seljak 2005, 58).

SPC pa ni imela izključno vloge verske institucije, pač pa je s tem, ko je konec 80. let 20. stoletja kot ena prvih podprla nacionalistične voditelje v državi, prevzela tudi vlogo nacionalne ustanove in postala aktiven del politične sfere. Kot je v intervjuju leta 1990 izjavil voditelj bosanskih Srbov Radovan Karadžić, »Srbska pravoslavna cerkev ni le cerkvena organizacija, temveč je kulturna ustanova in del nacionalnega vodstva« (Perica v Seljak 2005, 60).

### **3 TEORETIČNI OKVIR**

Analiza izbranih filmov temelji na teoretični podlagi. V teoretičnem okvirju naloge bomo tako najprej opredelili pomen reprezentacije, ki po Hallu predstavlja “način ustvarjanja pomenov skozi znake, podobe in jezik, ki se nanašajo na vrsto družbenih dogovorov in nastajajo v skladu z njihovimi ustvarjalci in občinstvom” (Hall 1997, 21). Skozi omenjeno teorijo bomo razčlenili različne pristope k reprezentaciji ter povzeli Hallovo klasifikacijo občinstva. Drugo nepogrešljivo sredstvo pri preučevanju vizualne kulture je semiotika. Ker se lahko pomeni glede na kulture močno razlikujejo, jih lahko analiziramo podobno kot jezik. Več o sami teoriji in njenem razvoju bomo opisali v nadaljevanju.

Na primeru treh izbranih filmov bomo opazovali tudi ideologije. Te so prisotne povsod in se predstavljajo kot univerzalne, v resnici pa služijo ohranjanju oblasti vladajočih družbenih skupin (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 348). Zaradi zastavljenih raziskovalnih vprašanj se bomo podrobneje posvetili nacionalistični ideologiji, ki je eden pomembnejših razlogov za razvoj vojne na Balkanu ter razpad SFRJ. Na tem mestu bomo predstavili tudi ikonografijo nacionalizma v nekdanji Jugoslaviji, kar bomo spremljali tudi v posameznih filmih.

#### **3.1 Reprezentacija**

Opredelitev koncepta reprezentacije je za to nalogo izjemno pomembna. Pojem reprezentacija razumemo kot način ustvarjanja pomenov skozi znake, podobe in jezik, ki se nanašajo na vrsto družbenih dogovorov in nastajajo v skladu z njihovimi ustvarjalci in občinstvom (Hall 1997, 21). »Reprezentacija je vedno del procesa družbene konstrukcije realnosti, ne pa odraz realnosti,« piše Lutharjeva (Luthar v Debeljak in drugi 2002, 352). Ti pomeni se torej med ljudmi določene kulture izmenjujejo, za produkcijo pomenov pa ljudje, ki pripadajo določeni kulturi, uporabljajo jezik. Pomene producirajo različni mediji, ki imajo na ta proces velik vpliv. (Hall 1997, 61)

Če navedeno opredelitev povežemo z raziskovalnimi vprašanji v tej nalogi, lahko ugotovimo, da torej tisto, kar nekdo posname, predstavlja precejšen odraz resničnosti pred objektivom, vendar pa tudi v takšnem primeru ne gre za popolnoma objektivni prikaz sveta. Vedno je za kamero

nekdo, ki izbere predmet posnetka, kraj, dogajanje, prav tako pa tudi barvo, kvaliteto filma in podobno. Kulturni teksti torej, ne glede na medij, v katerem se pojavljajo, svet vedno kulturno, subjektivno, politično specifično reprezentirajo. (Hamilton v Stankovič 2005, 15)

Hall, za katerega so reprezentacije konstrukt družbene realnosti, trdi, da ima »vsak trenutek v procesu komunikacije, od samega sestavljanja sporočila (zakodiranje) do njegovega branja in razumevanja (odkodiranje) /.../ svoje lastne pogoje eksistence«. Različnost branja tekstov zagotavlja že samo dejstvo, da »družba ni homogeno enotna, temveč je sestavljena iz zelo različnih skupin in interesov«. Ne glede na to, da je občinstvo zelo raznoliko, Hall vseeno opozarja, da čeprav je sporočilo »resda polisemično (ima več pomenov), nikakor ni tudi povsem pluralistično (njegovih pomenov spet ni neskončno veliko)«, saj živimo v podobnih komunikacijskih sistemih (Turner v Debeljak in drugi 2002, 37).

### **3.1.1 Pristopi k reprezentaciji**

Hall je opredelil tri pristope k reprezentaciji, ki razložijo delovanje reprezentacije pomena prek jezika. Razlikuje med reflektivnim, intencionalnim in konstruktivističnim pristopom (Hall 1997, 24–25).

- Reflektivni pristop: jezik odseva resnico o svetu, ki nas obdaja. Jezik je po tem pristopu le ogledalo, ki odseva pravi pomen in posnema resnico, ki že obstaja.
- Intencionalni pristop: avtor dela namerno nekaj sporoča. Ta pristop je diametralno nasproten prvemu, saj »govorec ustvarja pomen, besede pa pomenijo to, kar želi avtor«. V tem primeru govorimo o enostranskem pojmovanju, ki pa ni popolno. Posameznik namreč ne more biti edini vir produkcije pomena v jeziku, saj bi to pomenilo, da se vsak posameznik lahko izraža v svojem (izmišljenem) jeziku.
- Konstruktivistični pristop: pomena v jeziku sami ne morejo ustvariti ne stvari ne uporabniki jezika. Pomen konstruiramo mi sami z uporabo reprezentacijskih sistemov (se pravi konceptov in znakov).

Pristop, ki ga bomo v analizi izbranih treh filmov uporabili, je konstruktivističen. Pomeni iz filmov, ki jih v nalogi analiziramo, so konstrukt specifične družbene realnosti, v kateri živimo, saj bi se analiza enakih treh filmov povsem razlikovala, če bi bila narejena v nekem drugem družbenem okolju.

### **3.1.2 Analiza reprezentacije**

Pri analizi moramo biti še posebej pozorni na stereotipe, polisemičnost in protihegemonske reprezentacije (Stankovič v Matkovič 2009, 25).

- Stereotipi naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin in marginaliziranost drugih. Po Dyerju stereotipi predstavljajo nekaj preprostih, splošno priznanih in zabavnih potez, vendar na način, ki reducira vso kompleksnost posameznikov ali družbene skupine na teh nekaj poenostavljenih in pretiranih potez. Stereotipi se pojavljajo predvsem na območjih, kjer so neenakosti med različnimi skupinami velike. Simbolno fiksirajo mejo med "nami" in "njimi" kot nekaj večnega in nespremenljivega, nato pa zagotovijo, da se okoli tistega, kar ni "naše", zbirajo negativni občutki.
- Polisemičnost reprezentacij pomeni, da vsaka reprezentacija ponuja več interpretacij in pomen nikoli ni enoznačen. Večina reprezentacij ne ponuja povsem enobarvnih interpretacij sveta. Različni režimi reprezentacij v kulturi s tem, ko predstavljajo svet na zelo specifične načine, pretežno podpirajo obstoječe družbene hierarhije.
- Proti-hegemonske reprezentacije so eksplicitno artikulirane reprezentacije in čeprav je večina reprezentacij hegemonskih, prej omenjene ponujajo domišljene alternativne zgodbe, podobe in interpretacije.

V analizi reprezentacij lahko po Hallu povzamemo tudi njegovo klasifikacijo treh tipov občinstva, ki predstavljajo različne pozicije branja tekstov oziroma različne tipe občinstva. Po Hallu namreč bralec med tekstom, sabo in pomenom skozi svoj kulturni vidik oblikuje odnos, ki ga lahko beremo s treh možnih pozicij (Hall v Debeljak in drugi 2002, 37-38):

- Zaželeno branje oz. dominantno hegemonška pozicija: gledalec ali bralec sporočilo odkodira in sprejme na takšen način, kot so želeli producenti.
- Opozicijsko branje oz. alternativna pozicija: gledalec ali bralec se zavestno odloči zavrniti pomen, ki mu je ponujen in ga raje bere alternativno.
- Pogajalska pozicija: občinstvo zaželeno branje, ki mu ga sporočilo ponuja, načeloma sprejema, a ga v odnosu do lastnih izkušenj lahko spremeni.

V analizi izbranih filmov bomo uporabili zaželeno branje oziroma dominantno hegemonško pozicijo, kot tudi pogajalsko pozicijo. Namen naše analize je namreč ugotoviti kakšna sporočila so želeli avtorji filmov prenesti svojim gledalcem in skozi njih pojasniti, kako predstavljajo krivdo za vojne na Balkanu po letu 1991. Drug uporabljen pristop bo pogajalska pozicija, saj bomo sporočilno vrednost posameznih kadrov, simbolov in dialogov analizirali na podlagi lastne izkušnje in razumevanja.

### **3.2 Strukturalizem in semiotika**

Eno pomembnejših orodij, s katerimi reprezentiramo svet, je tudi jezik, zato se je treba ustaviti tudi pri razlagi strukturalizma in pozneje semiotike. Strukturalizem je namreč teoretska šola, ki kot »temeljno strukturo, ki določa družbene relacije, v katerih nastopamo posamezniki, razume prav jezik. Temeljni avtor, ki se mu pripisuje odgovornost za razvoj te smeri, je Ferdinand de Saussure. Pred njim je namreč prevladovalo mišljenje, da jezik nima nikakršnega vpliva na reprezentacijo sveta in je torej popolnoma nevtralen. (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 29)

De Saussure je teorijo nadgradil, ko je postalo jasno, da različni jeziki svet reprezentirajo na različne načine, poleg tega pa so stvarjem v različnih kulturah pripisani povsem drugačni pomeni. Jezik je opredelil kot sistem znakov, ki so zanj »tiste točke, kjer pridejo skupaj označevalci in označenci. /.../ Znaki dobijo svoj pomen v relacijah difference, kar pomeni, da je za pomen ene besede bistvena njena razlika od druge« (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 29).

Iz strukturalizma se je pozneje razvila tudi posebna veja, semiotika. Že de Saussure je nakazal razvoj v to smer, ko je opozoril, da bi lahko načela strukturalizma uporabili tudi v kulturi nasploh in ne zgolj na primeru jezika.

Temeljni avtor semiotske tradicije je Roland Barthes (1915-1980). Njegovo znanstveno udejstvovanje, ki ga je začel v petdesetih letih 20. stoletja, je temeljilo na strukturalistični teoriji, kaj kmalu pa je dokazal, da je narava funkcioniranja znakov precej kompleksnejša, kot je bilo moč razbrati iz del njegovega predhodnika Ferdinanda de Saussura (1857–1913). Eden ključnih prispevkov Barthesa k strukturalistični teoriji je védenje o kompleksnosti delovanja znakov, omogočil pa je tudi identifikacijo sledi moči v jeziku. Njegova »analiza mu je namreč pokazala, da specifična srečanja označevalcev in označencev tvorijo znake, ki lahko na naslednji, bolj abstraktni ravni kulturnih pomenov, predstavljajo nov označevalec«. Barthes loči dve ravni označevalca: prvega poimenuje denotacija (dobesedna raven pomena, o katerem se strinjajo vsi pripadniki neke kulture), drugega pa konotacija (širša raven pomenov v določeni kulturi, ki se nanaša na vrednote, ideologije, ipd). (Stankovič v Debeljak in drugi 2001, 34)

Po Barthesu pri konotaciji »logiko opisa zamenja logika interpretacije«, kar imenuje »mitologija«. Zanj so torej konotacije »ključni elementi družbenega življenja, saj šele ti prek organizacije smisla v jeziku tvorijo zemljevide pomenov, po katerih se posamezniki ravnamo«. Nadalje pa navaja, da se »organizacija smisla na ravni konotacije ne dogaja kar tako, poljubno, temveč na način, ki tako ali drugače odraža razmerja moči v danem zgodovinskem trenutku«. Barthesova teorija je predstavljala pomemben mejnik, saj je z vključitvijo dimenzije družbene moči izpostavil vidik, da je mitološko označevanje vedno vsaj delno motivirano. (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 35)

Barthesova teorija bo tako pomembna pri kasnejši analizi, saj nam bo omogočila, da bomo lahko določene znake razumeli dvoplastno. Če povzamemo Hallovo razlago analize pomenov na primeru *jeansa*, ki predstavlja ne le vrsto blaga, pač pa tudi nek koncept sproščenosti, dobimo splošen občutek kasnejšega pristopa k analizi izbranih filmov. (Hall v Debeljak in drugi 2002, 34)



### 3.3 Ideologija

Svet brez ideologij pravzaprav ne obstaja, najpogosteje pa se jih niti ne zavedamo. Odvisne so od družbe in kulture, v katerih nastanejo. Naše odločitve v zvezi z ideologijami večinoma temeljijo na izboru, ki je v skladu s kulturo, v kateri živimo. Med kanale, prek katerih se ideologija širi, spadajo tudi množični mediji, torej tudi filmi. (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 23)

Vojna na Balkanu po razpadu SFRJ je namreč nedvomno v določeni meri vplivala na medsebojne odnose narodov nekdanje Jugoslavije; v tem kontekstu je treba upoštevati, da so vsake potencialne širitve idej in ideologij prek kakršnegakoli medija (vključno s filmom) predstavljale občutljivo področje. Na tem mestu je treba opredeliti pojem ideologije, preden se v delu, ki se ukvarja z analizo filmov, začnemo ukvarjati z iskanjem znakov ideologije v izbranih filmih.

Pojem ideologije je vpeljal Marx, ki ga razume kot nadzor vladajočega razreda nad prevladujočimi idejami, vrednotami, načini mišljenja v družbi. Družbena zavest v razrednih družbah po Marxu izhaja iz interesov enega samega razreda, ne pa celotne družbe. Nekateri avtorji opozarjajo na poenostavljenost takšne razlage in navajajo, da ideologija deluje na abstraktni, sistemski ravni in da resničnost tržnih odnosov sama oblikuje svet navideznosti, ki zavajajo ljudi, ne pa pripadniki vladajočega razreda. (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 23)

Luis Althusser je razvil teorijo relativne avtonomije ideologije, kjer ideologija ogovarja posameznike, ki se odzovejo kot subjekti (torej se prepoznajo kot naslovniki točno v primerih, ki jim jih je določila ideologija sama). Avtor trdi, da sta za reprodukcijo kapitalizma potrebni tako reprodukcija materialnih pogojev kot reprodukcija delovne sile, ki pa se mora podrediti pravilom vladajoče ideologije. Ideologija se reproducira prek ideoloških aparatov države (IAD) (šolski, družinski, cerkveni, pravni sistem, informacijski, politični sistem, sindikati). Po Althusserju nacionalna ideologija ni nekaj abstraktnega, temveč temelji na povsem praktičnih ritualih, kot so branje časopisa, salutiranje, gledanje nogometnih tekem, filmov itd. (Janović v Ojsteršek 2007; Pušnik 2004, 28–29)

Antonio Gramsci (1891-1937) ideologijo razume kot množico “idej, pomenov in praks, ki so, kljub temu, da se predstavljajo kot univerzalne resnice, zemljevidi pomenov, ki podpirajo oblast določenih družbenih skupin” (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 25). Vladajoči razred po njegovem mnenju ne vlada s pomočjo (pri)sile, temveč jim vladavino zagotavlja strinjanje podrejenih. Gramsci se, v nasprotju z Marxom in Althusserjem, osredotoča na primere, kjer se v družbi srečajo različne ideologije in se med seboj borijo za hegemonijo. (Stankovič v Debeljak in drugi 2002, 25; Pušnik 2004, 31–32)

Na kakšen način se ideologija kaže v izbranih filmih, bomo opazovali predvsem prek dialogov in simbolov, ki bodo potrjevali pripadnost eni ideologiji. V našem primeru, na primer, pripadnost jugoslovanskemu federalizmu, nacionalizmu, ipd.

### **3.3.1 Nacionalizem**

Tudi nacionalizem je ideologija in prav ta nas bo v analizi filmov najbolj zanimala. Začnimo torej z razlago Andersonove teorije namišljenih skupnosti. Narod dandanes predstavlja prevladujočo obliko politične organizacije pretežno po vsem svetu (Hutchinson 1994, 1), zavest narodnosti pa je po Benedictu Andersonu najbolj univerzalno veljavna vrednota političnega življenja (Anderson 1998, 11). V sodobnosti se med pomembnejše dejavnike naroda prištevajo ozemlje, skupno etnično poreklo, skupna država, njena zgodovina, miti ter jezikovno, kulturno, gospodarsko in versko izročilo. (Velikonja v Debeljak in drugi 2002, 284)

Benedict Anderson med pojmi etnija, narod in nacija ne razlikuje. Skupnosti po njegovem mnenju ne ustvarja njihova resničnost ali neresničnost, temveč jih ustvarja način, kako si jih njihovi člani zamišljajo (ta pa je zgodovinsko spremenljiv). Nacije so po Andersonu mišljene kot zgodovinski rezultat in družbeni produkt komunikacijskih razmerij med ljudmi in njihove vsakdanje rabe medijev. V ta okvir lahko (poleg drugih medijev, ki so se razvili z napredkom tehnologije) uvrstimo tudi za nas relevantno področje – filmsko produkcijo. (Anderson 1998)

Skupnosti omogočajo ljudem, da svojo pripadnost širši skupnosti doživljajo kot konstitutivni okvir lastne identitete (iz razlogov, kot so na primer skupni jezik, skupno ozemlje, običaji,

zgodovinski spomin itd.) ter hkrati tudi kot obvezo. V zadnjih dveh stoletjih je, po Debeljaku, narodna identiteta postala osrednja opora povezovanja ljudi v osmišljene skupnosti (Debeljak in drugi 2006). S konceptom nacionalne identitete so tesno povezani tudi simboli in znaki narodov. Ti na subtilen način vsakodnevno vplivajo na posameznikov občutek nacionalnosti ter njegovo/njeno nacionalno identiteto. To so npr. meje, prestolnice, zastave, himne, parade, denar, narodne noše, potni listi, pa tudi nekatere manj očitne – pokrajine, heroji, pravljice, arhitekturni slogi, umetnostna zgodovina itd. (Smith 1991, 75–77)

Za Andersona je občutenje nacionalnosti - povsem enako kot nacionalizem - posebne vrste umetni kulturni produkt, oba pa sestavljajo močni občutki pripadnosti. Avtor zagovarja tezo, da je nacionalnost v smislu občutenja pripadnosti nacionalni entiteti produkt homogenizacijskega procesa, ki ga izvaja država. Narod je po Andersonu zamišljena skupnost, saj niti pripadniki najmanjšega naroda nikdar ne spoznajo vseh svojih sočlanov, se z njimi ne srečajo, zanje ne slišijo, vendar pa vsak izmed njih v mislih nosi predstavo o povezanosti v skupnost. (Anderson 1998, 14–16, 34–35)

V Jugoslaviji je poleg možnosti identifikacije z lastnim narodom obstajala tudi možnost identifikacije z nacijo Jugoslovanov. Ta nadetnična identiteta je bila z razpadom večnacionalne skupne države Jugoslavije in vzpostavitvijo enonacionalnih držav ter Bosne in Hercegovine (ki za razliko od svojih sosednjih držav ni imela enakih predispozicij za nastanek nove, na enem narodu temelječe države) obsojena na propad. Začel se je ideološki pritisk na ljudi, naj se opredelijo kot pripadniki le ene izmed sobivajočih etničnih skupin, kar je te posledično okrepilo, sočasno pa se je pri posameznih etničnih skupinah razvijal tudi občutek primarnosti njihove etnične skupine.

O nacionalizmu lahko govorimo tudi kot o eni izmed oblik ideologije, ko se občutek nacionalne identitete in pripadnost narodu tako okrepi, da povezanost in privrženost ljudi narodu zaseda mesto nad vsem drugim. Alter v pomoč opredelitvi navaja skupne značilnosti razlag pojma nacionalizma: zavest o edinstvenosti neke skupine ljudi (glede na njihovo etnično, lingvistično ali religiozno homogenost), poudarjanje skupnih sociokulturnih vedenjskih norm in zgodovinskega spomina, občutek skupnega poslanstva, kot njegov vidik avtor navaja tudi prezir in sovražstvo do

drugih narodov/ljudstev. (Alter v Zavelcina 2007, 20) Po Gellnerju nacionalizem pomeni občutek večvrednosti lastne nacije, rase ali kulture oziroma manjvrednosti drugih. Avtor meni, da je nacionalizem značilnost modernih nacionalnih družb, nacionalizem pa je zanj prenos osredotočenosti človekove identitete na kulturo, ki jo posamezniku posreduje izobraževanje in obsežni izobraževalni sistem. (Gellner v Zavelcina 2007, 21).

Izrazita delitev na "mi" in "oni" nedvomno predstavlja srž vsakega spora, še toliko bolj neposredno pa to velja za spore na območjih, ki so etnično mešana. Velikokrat gre v primeru nacionalizma za preprost način razmišljanja in delovanja, ki temelji na čustveni noti. Nacionalizem ni intelektualno zahtevna doktrina, zato ga je mogoče preprosto propagirati, kar je tudi razlog za njegov velik uspeh. (Debeljak v Lassen 2008, 13)

Pojem nacionalizma je zanimivo opazovati na primeru Jugoslavije, kjer je po posameznih republikah obstajala množica različnih oblik nacionalizmov. Nedvomno so bili nacionalizmi po posameznih republikah prisotni že pred smrtjo Tita in začetkom razpada Jugoslavije, saj so v 80. letih prejšnjega stoletja izbruhnili z nenavadno močjo. Da so bili odnosi med posameznimi nacionalizmi v Jugoslaviji kompleksni, je mogoče opazovati tudi skozi prizmo občutka neenakovrednosti odnosov med posameznimi republikami. Nacionalizem Srbov in Hrvatov je v primerjavi z nacionalizmi Slovencev, Bosancev in Makedoncev vseboval več prvin hegemonije oz. občutka neenakovrednosti v razmerju do drugih narodov. Značilnost takšnega nacionalizma je, da se druge narode šteje za marginalne.

Hegemonija srbskega in hrvaškega nacionalizma izvira tudi iz zgodovine ustaštva in četništva. Vodja ustašev Ante Pavelić je bil v času po prvi svetovni vojni goreč nasprotnik komunizma in kraljevine Karađorđević, glavni cilj gibanja pa je bil oblikovati neodvisno državo Hrvaško (pozneje res ustanovljena NDH - 10. aprila 1941) ter pokončati kralja Jugoslavije Aleksandra I. Medtem ko je Hitler pridobival na moči in je bil svet tik pred začetkom druge svetovne vojne, se je hrvaško nacionalistično gibanje povežalo s tedaj fašistično Italijo in nacistično Nemčijo, ki sta odigrali pomembno vlogo pri dejanski vzpostavitvi samostojne države. Istega leta, ko se je na Hrvaškem oblikovala NDH, se je jugoslovansko vodstvo odločilo pristopiti k trojnemu paktu. V državi se je ljudstvo uprlo in zavladal je nered, kar je takrat spretno izkoristila skupina oficirjev,

podpornikov kraljeve družine Karađorđević, pod poveljstvom generala Simovića. Izvedli so državni udar in na oblast postavili kralja Petra, mladoletnika, ki pa v državi ni izvedel pričakovanih ukrepov. Upor ljudstva je Hitlerju prekrizal načrte glede napada na Sovjetsko zvezo, zato se je odločil napad odložiti in pred tem napasti Jugoslavijo. 6. aprila 1941 je bombardiral Beograd, udari na Jugoslavijo pa so se vrstili, dokler ni zavladal kaos. Vlada s kraljem je pobegnila iz države v London, od koder je četnikom, podpornikom kralja Aleksandra I., pod vodstvom generala Draža Mihailovića dajala smernice in navodila. Četnike so kot uradno vojsko uradno priznale tudi zahodne sile (tj. Velika Britanija). (Prunk 2002, 132–152)

V času druge svetovne vojne je bilo ljudstvo v odnosu do okupatorja razdeljeno. Domobranci v Sloveniji so zagovarjali stališče, naj se območje Jugoslavije priključi Hitlerjevemu tretjemu rajhu, zaradi česar so uživali veliko podporo Nemčije. Ustaši na Hrvaškem so v prvi Jugoslaviji želeli »etnično očiščeno« NDH in imeli pri tem poleg Nemčije tudi podporo Italije, četniki v Jugoslaviji pa so bili podporniki kraljevine, kar je odobraval tudi Velika Britanija. Partizani pod vodstvom Tita niso priznavali kraljevine in so želeli spremembo družbene ureditve oziroma jugoslovansko federacijo. Ob strani jim je stala Sovjetska zveza.

### **3.3.1.1 Ikonografija**

Zgodovina ustaškega in četniškega gibanja (ki sta se razvila v času druge svetovne vojne) je imela velik vpliv tudi na čas razpada Jugoslavije. Ponovno so se namreč začeli pojavljati simboli enih in drugih, ki so tokrat simbolizirali nacionalistične ideje posameznih skupin v do takrat skupni državi Jugoslaviji. Razlaga različnih simbolov, ki kažejo na pripadnost eni izmed skupin, je za poznejšo analizo neizbežna, saj bomo v filmih spremljali tudi prisotnost navedenih simbolov.

Eden izmed ustaških simbolov je državni grb NDH, ki je sestavljen iz petindevetdesetih polj in se na desni zgornji strani vedno začne z belim. Na današnji zastavi Republike Hrvaške se rdeče-bela šahovnica začne z rdečo. Poleg grba se pogosto pojavlja napis NDH, znak ustaštva pa je tudi velika črka U in v sredini črke vrisan križ.

Četniki so se želeli s svojo uniformo približati jugoslovanski kraljevi vojski, a ta zaradi pomanjkanja kmalu ni bila več enotna. Pogosti sta bili črna kučma in dolga brada, prav tako pa lahko v filmih zasledimo tako imenovano *šajkačo*, srbsko nacionalno kapo, ki je med vojno postala simbol četnikov. Značilen je zgornji del kape, ki je v obliki črke V, na njej pa broška, imenovana *kokarda*, ki je predstavljala bodisi grb četnikov bodisi grb kraljeve družine Karađorđevićev, ipd. (Švajncer 1997, 104) *Sveti Sava Srbiju spašava* oziroma *Samo sloga Srbina spašava* govori o Svetem Savi, najpomembnejšemu svetniku SPC, ki je bil tudi prvi srbski nadškof (živel je na prelomu z 12. v 13. stoletje). Izraza se pogosto pojavljata tudi v obliki križa, ki ima v vsakem izmed prekatov navzven obrnjeno črko C (v cirilici S).

Pozdrav treh prstov je srbski nacionalni pozdrav, razlage njegovega pomena pa so številne. Med njimi kot najbolj verjetni izstopata dve. Trije prsti naj bi (na podlagi križanja pravoslavcev) simbolizirali Sveto Trojico (Oče, Sin in Sveti Duh), po drugi razlagi pa naj bi trije prsti predstavljali Svetega Savo, Njegoša in Karađorđa.

## 4 ANALIZA IZBRANIH FILMOV

Kot v svojem delu "Razpad Jugoslavije na filmu" navaja avtor Pavle Levi, je "za razpad multietnične in multikulturne jugoslovanske države in krvave vojne na njenem ozemlju krivo to, da je agresivni etnonacionalizem postal ideološki model v regiji" (Levi 2009, 17). Rdeča nit te analize je, kako se je to odražalo v družbi in pozneje (v času po vojni) prikazovalo prek enega najbolj množičnih medijev. V njej se bomo posvetili pregledu pozicioniranja narodov nekdanje skupne države, še posebej pa bomo pozorni na izpostavljanje krivde katerega izmed njih.

Spremljali bomo znake nacionalističnih ideologij in reprezentacijo Jugoslavije ter Zahoda. Analiza bo obsegala tako jezikovni kot vizualni in glasbeni del, pozorni pa bomo tudi na uporabljene tehnike sodobne postjugoslovanske kinematografije (npr. črni humor, stereotipi, dokumentarni utrinki, glasba ipd.), ki gledalcu na subtilen način prenašajo sporočila, v zvezi s katerimi gledalci lahko napravijo številne možne interpretacije oziroma reprezentacije.

Za uvod v analizo pa bomo naprej predstavili kratek razvoj jugoslovanskega filma in omenili nekatere ključne avtorje tistega časa.

### 4.1 Kratek razvoj jugoslovanskega filma

V šestdesetih letih prejšnjega stoletja so se v Jugoslaviji uveljavili filmi t. i. črnega vala, kar velja za »zlato obdobje« jugoslovanskega filma. Zanj je bilo značilno, da so filmi prikazovali neolepšano resničnost, ukvarjali so se z novimi, pogumnimi vsebinami, liki so govorili v dialektu, veliko je bilo kletvic, pesimizma in ironije, zaznati pa je že bilo napoved razpada Jugoslavije. Predstavniki tega obdobja so po političnem prepričanju spadali na levi pol, razglasili pa so jih za nasprotnike socializma. Eden bolj znanih predstavnikov črnega vala je bil Lazar Stojanović, goreč nasprotnik vseh avtoritarnih režimov ter hud nasprotnik in kritik Miloševićeve politike. Zaradi svojega nasprotovanja režimu in »napačne« predstavitve družbeno-politične realnosti v filmu »Plastični Jezus« je bil tudi kazensko preganjan in zaprt. Film črnega vala so ves čas imeli težave z javnim predvajanjem, nekaj pa jih je bilo celo sodno prepovedanih. (Levi 2009, 19–22)

Črnemu valu je sledil t. i. beli val, kar je bilo v primerjavi s predhodnim obdobjem ideološko precej mirnejše obdobje. Predstavniki belega vala so na primer bili režiserji Žika Mitrović, Predrag Golubović in Miomir Stamenković, znani predvsem po svojih akcijskih vojnih spektaklih (»rdeči vesterni«). Za belim valom se je proti koncu sedemdesetih, začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja uveljavila t. i. praška šola, ki prikazuje pasivne junake v njihovem socialističnem vsakdanu, iz katerih se vsi norčujejo ali pa se jim smilijo, ker so v spopadu s sistemom, v katerem živijo, tako nemočni. Predstavniki filmov češke šole so Goran Marković, Goran Paskaljević, Srdjan Karanović, Rajko Grlić in drugi. Avtor Levi omenja »specifično jugoslovansko različico 'filma moralne skrbi', ki se je tedaj razvijal na območju držav 'realnega socializma'«, poudarek pa je bil na »nezaposlenosti, birokraciji, podkupovanju in političnem karierizmu« (Levi 2009, 53–54).

Osemdeseta leta prejšnjega stoletja je zaznamovala sarajevska rock skupina Zabranjeno pušenje, ki je s svojimi pesmimi »definirala glasbeni izraz subkulturnega gibanja, imenovanega 'novi primitivizem'«, ki pa se ni omejil zgolj na glasbo, pač pa se je izrazil tudi na področjih filma, gledališča, slikarstva. V središču pozornosti gibanja so vedno »mali ljudje, majhni lopovi in žeparji«, ljudje z obrobja družbe. Največ oboževalcev je imel že takrat film »Valter brani Sarajevo« režiserja Krvavca (1972), ki izhaja s »pozicije istovetenja z običajnim Bošnjakom«. Primer novega primitivizma pa je tudi v Sloveniji izjemno popularna televizijska serija (ki je bila sprva radijska oddaja) Top lista nadrealistov. (Levi 2009, 57–60; Dragičević-Šešić v Levi 2009, 57)

V času Tita se je v film kot industrijo zelo veliko vlagalo. Razlog za to bi morda lahko našli v Titovi močni ljubezni do filma, ki jo je v filmu Cinema Komunisto ovekovečila režiserka Mila Turajlić. Leta 1945 je predsednik Jugoslavije ustvaril Avala film studio v Beogradu, ki je bil v tistem času drugi največji filmski studio v Evropi. Na uradni spletni strani filma lahko preberemo, da je bil Tito tako navdušen nad filmi, da je več kot trideset let vsako noč pogledal enega. Najljubši naj bi mu bili vesterni in vojne drame. Njegov filmar Leka Konstantinović, ki ga skozi film tudi spoznamo, pove, da je Titu predvajal 8801 film. (Cinema Komunisto, 2010) Godina v intervjuju pripoveduje, kako je pred kratkim s študenti naredil film, zaradi katerega so obiskali tudi Titovo ladjo Galeb. »S študenti in vodnikom, ki nas je po Galebu vodil, smo si ga



imeli priložnost ogledati. Imajo kinodvorano, kjer se je platno spustilo dol in izpod platna je prišel ven klavir (tega sicer veliko ljudi ne ve, ampak Tito je igral klavir). Imam celo sliko: on za belim klavirjem, igra kot nor. In čeprav Galeb hitro razpada, je še vedno notri lepo platno in vse.« (Godina, Priloga B) Manj romantična razlaga tolikšnega vlaganja v film v času nekdanje Jugoslavije pa je namen filmske propagande z jasnim ciljem razširjanja socialističnih idej. Prav tako so bili filmi eno najpomembnejših orodij za širjenje Leninovih komunističnih idej.

Po Titovi smrti in koncu 80. let 20. stoletja se je filmska produkcija v vseh državah Jugoslavije močno skrčila. Od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja pa vse do leta 2000 je bil film pretežno prepuščen sam sebi. Skoraj vsi državni viri financiranja filmske produkcije so bili ukinjeni, državne producentske hiše pa so propadale. Ne glede na to je v devetdesetih letih 20. stoletja nastalo kar nekaj filmov, ki opisujejo razpad Jugoslavije in tragične posledice vojnega dogajanja. Izmed njih smo izbrali tri, od katerih vsak na povsem svoj način predstavlja dogajanje v letih od 1991 do 1995.

## **4.2 Predstavitev in analiza filmov**

### **4.2.1 Kako je počeo rat na mom otoku**

Kako se je začela vojna na mojem otoku/

Vinko Brešan, 1996

Vinko Brešan, rojen 1964, je hrvaški režiser filma *Kako se je začela vojna na mojem otoku*, ki je njegov prvi celovečerec. Brešana uvrščajo v novo generacijo filmskih režiserjev, katerih skupni interes je film napraviti čim bolj oseben. (Goulding 2004, 221)

Film naj bi bil eden prvih, ki so razpad Jugoslavije prikazali s humorjem. Levi o njem piše, da je "vojna komedija, ki se posmehuje skrajnostim etničnega samopovzdigovanja" (Levi 2009, 111). Velja za najpopularnejši hrvaški film devetdesetih let prejšnjega stoletja, v domačih kinematografih naj bi si ga namreč ogledalo malo manj kot 350 tisoč gledalcev (Jutarnji list 2010, 7. avgusta). Film so toplo sprejeli tako občinstvo kot kritiki, prikazan pa je bil na 32.

mednarodnih filmskih festivalih. Dobil je nagrado velika zlatna arena na Puljskem filmskem festivalu. Med Brešanove bolj znane in uspešne filme poleg izbranega sodijo še *Maršal* (2000), *Svjedoci* (2003) in *Nije kraj* (2008) (Goulding 2004, 224).

#### **4.2.1.1 Zgodba**

Nekaj mesecev po odhodu Hrvaške iz Jugoslavije (junija 1991) so bile vojašnice JLA po državi še vedno aktivne, v njih pa so bili še vedno ujeti hrvaški vojni rekruti. V vojašnicah so priznavali le zakon jugoslovanske federacije in ignorirali zahteve prebivalcev, naj zapustijo Hrvaško. Ena takšnih vojašnic je tudi na majhnem dalmatinskem otoku, vodi pa jo major Aleksa Milosavljević (Ljubomir Kerekeš), ki poziva lokalnih prebivalcev otoka, naj preda vojašnico, trmoglavo zavrača, čeprav tudi sam na otoku živi že desetletja in je poročen s tam rojeno domačinko. Da bi zaustavil vse poskuse osvoboditve vojakov, Aleks napolni skladišče z razstrelivom in grozi, da ga bo v primeru sovražnega napada na kasarno uporabil ter uničil pol otoka. (Goulding 2004, 222)

Stvari se dodatno zapletejo, ko na otok prispe umetnostni zgodovinar Blaž Gajski (Vlatko Dulić), ki se brez svojega sina Zorana (Leon Lučev), zaprtega v kasarni, domov ne namerava vrniti. V zmedu, ki vlada pred kasarno, kjer lokalni vodoinštalater (Ivan Brkić) in njegov pomočnik poskušata voditi krizni štab (katerega poskusi za izpustitev vojakov se vsakič končajo neuspešno), oče pri reševanju svojega sina dolgo ne najde pomoči. Da bi ga naposled rešil, se preobleče v srbskega oficirja in skupaj s svojim voznikom, ki se pretvarja, da je Slovenec, vstopita v kasarno jugoslovanske vojske. Oče pod pretvezo, da deluje po navodilu iz Srbije, naj skupaj z izbranimi vojaki odpelje razstrelivo, reši svojega sina in ostale vojake. Major Aleks ugotovi, kaj se je pripetilo, zato ustrelji s svojo pištolo, pridružijo pa se mu še nerešeni vojaki. En metek pa zadene lokalnega pesnika. (Goulding 2004, 223)

Film je poln duhovitih prizorov. Takšnih so prizori, v katerih otočani pred kasarno postavijo majhen improviziran oder in na njem poskušajo z različnimi nastopi, ki se odvijajo 24 ur na dan, prepričati Aleksa, naj izpusti vojake. Na odru se zvrsti vrsta bizarnih nastopov glasbenikov, ki prepevajo njegove najljubše pesmi, recitali slabe poezije, sporočilo njegove žene in skupine članov lokalnega body-builderskega kluba, katerega član je tudi on. Shode množic je pred

vojašnicami tudi v resnici organizirala novoizvoljena oblast HDZ, ki je zahtevala, naj vojska zapusti Hrvaško. Kot navaja Levi, film ne kritizira le vojske, ki je pod pretvezo, da brani enotnost Jugoslavije, pravzaprav služila Miloševićevi ideji nujne obrambe srbskih interesov tudi zunaj Srbije, temveč tudi hrvaško vodstvo, ki je prikazano kot zbor povsem nesposobnih in slaboumnih političnih oportunistov. (Levi 2009, 112)

#### 4.2.1.2 Analiza filma

Filmu uspe prikazati hrvaško vojno za neodvisnost na navdušujoče svež, ironičen, satiričen in duhovit način, brez tragične note dogodkov. Goran Vojnović o prikazu posameznih etničnih skupin v filmu in o pristopu s humorjem k tematiki vojne po razpadu Jugoslavije pove:

*Razlike med prikazom določenih etničnih skupin v glavnem temeljijo na dejstvu, da so se vsaj v devetdesetih letih tako hrvaški kot bosanski filmarji izogibali kritike pripadnikov lastnega naroda, ki so tako večinoma obveljali kot nedolžni, simpatični junaki oziroma, v primeru hrvaškega »vojnega« filma (»Bogorodica«, »Dubrovački suton«, »Anđele moj dragi«), kot uboge, nemočne trpeče junakinje. Šele Vinko Brešan je s svojimi filmi (še najdlje je šel s Pričami) obrnil ploščo in se odpovedal takratni domovinski dolžnosti po prikazovanju dobrih Hrvatov in demonskih Srbov. Eden od razlogov, da se je zatekel v humor, pa je bil zagotovo ta, da Hrvaška še zdaleč ni bila pripravljena na resen, vsaj približno objektivni film s to tematiko, komedije pa mu ni pretirano zamerila. (Vojnović, Priloga A)*

Film se odvija na majhnem dalmatinskem otoku, kar lahko razumemo kot metaforo za začetno neodzivnost mednarodne skupnosti na konflikt na področju nekdanje Jugoslavije in za to, kako je bil konflikt izoliran od ostalih dogodkov v okviru mednarodne skupnosti. O odnosu Zahoda do konfliktov na Balkanu se film sicer ne opredeli.

Osrednje dogajanje v filmu se odvija okoli odra pred vojašnico. Gre za groteskni spektakel, ki bi lahko predstavljal »kulturni« boj Hrvatov proti JNA. Dogajanje na odru pred kasarno bi lahko metaforično razumeli tudi, da želi zbuditi hrvaška nacionalna čustva, lahko pa bi ga razumeli tudi

diametralno nasprotno, in sicer kot miroljubne poskuse Hrvaške, da ne bi prišlo do nasilja oz. z drugimi besedami, namesto vojaškega boja Hrvaška za prepričevanje uporablja kulturo, nastope itd. Takšnih primerov miroljubnih poskusov je v filmu kar nekaj: hrvaška pogajalca želita rešiti konflikt tako, da kasarni odklopita električno (kar jima ne uspe, saj ima vojašnica svoj generator), govor žene na odru, ki Aleksu skuša dopovedati, da je Hrvaška njegova domovina, pri čemer izjavi (kar pozneje postane popularni idiom): »Aleksa, vrati se kuči! Skuvala sam ti pasta sutu!« ter glasbena skupina, ki igra njegovo najljubšo pesem »Majka«, pri čemer uporaba besede majka oz. mati simbolično kaže na njegovo vpetost v hrvaško kulturo (Hrvaška mu je domača kot njegova lastna mati).

Miroljubnih poskusov Hrvatov je veliko. Glavni hrvaški pogajalec Roko Papak, čigar priimek pomeni slabšalni izraz za nesposobneža, neinteligentneža, daje občutek, da je bila Hrvaška brez vsakega načrta in v resnici sploh ni verjela, da bo vojna trajala dlje kot le kratek čas. Medtem ko v enem izmed njunih pogajanj Roko naivno prepričuje Aleksa, naj izpusti vojake do popoldneva, da bodo lahko še ujeli trajekt za kopno ob 7. uri in bodo imeli čas, da to še skupaj lepo proslavijo, major vmes že pripravlja orožje in Papka sploh ne posluša, v čemer prav tako lahko prepoznamo nedvoumno metaforiko.

Lastno pozicioniranje Hrvaške kot neškodljive kažejo tudi transparenti pred vojašnico, ki se na primer glasijo: "*Peace:War 1:0*«, "*srpska vojska van iz Hrvatske*", "*Hrvatska djeco, majke so uz vas*" ipd. Na enem izmed transparentov piše: »*Yu-nazi – srpska van iz Hrvatske*«, na sredini pa sta narisana jugoslovanska zvezda in nacistični znak svastika, kar kaže na poseben paradoks. V času NDH (1941), ko so Hrvati kolaborirali z Nemčijo, je bila ta ista zvezda simbol boja proti Nemcem, zdaj pa Hrvati zvezdo povežejo s svastiko in Srbi.

Hrvati so v filmu tako prikazani kot naivni miroljubneži, ki se neorganizirano in kulturno lotevajo reševanja situacije. Po drugi strani pa Srbe spoznamo kot bojevit narod, ki sedi na kupu orožja in se z njim igra ter grozi. Film tudi dobro prikaže, kako so vojaki JNA popolnoma odmaknjeni od sveta zunaj vojašnice in nimajo nobenega občutka za to, kaj se dogaja izven nje. Še kar naprej vztrajajo pri nekih principih in idejah vojske, ki se kažejo v parolah, kot so: »*Situacija v državi je složena*« in »*Sovražnik nikoli ne spi*«, ki jih je zunanji svet že zdavnaj preživel. Slovenci v vseh

izbranih filmih igramo zgolj obrobno vlogo, kar simbolizira našo obrobno udeležbo v spopadih na Balkanu.

Zanimivi so tudi odnosi med liki v filmu. Roko in Aleksa se med seboj dobro poznata, kar simbolizira dejstvo, da so si bili ljudje pred vojno blizu, dokler jih politika ni pripravila do tega, da se med seboj borijo. Mogoče je trditi, da so bili odnosi med ljudmi, ki so živeli v nekdanji Jugoslaviji, prijateljski, po začetku vojne pa so postali odtujeni, ponekod celo sovražni. Aleksa tako na primer Roko ves čas popravlja, da ga mora nagovarjati z major Miloslavljević, Hrvate pa vsakič imenuje ustaši.

Nadalje odnos med majorjem (Srb) in njegovo ženo (Dalmatinka) po eni strani simbolizira sobivanje različnih narodov, po drugi strani pa v ženinem govoru na odru izvemo, da jo je Aleksa varal, kar lahko razumemo kot metaforo za zlaganost odnosov med Hrvati in Srbi. Žena namreč spozna, da je bila prevarana, kar si lahko interpretiramo, da je Srbija prevarala Hrvaško. Ko se tako žena kot ljubica znajdeti na odru in se začneta prepirati, se Aleksa znajde med dvema ognjema, za katero naj se odloči - za ženo (Hrvaško) ali ljubico (Srbijo). Omenjeni nastop na odru nam približa osebni boj Aleksa med pripadnostjo svoji lastni srbski narodnosti in njegovemu življenju v sobivanju z drugo narodnostjo, torej hrvaško.

Glasbena podlaga v filmu temelji na nastopih na odru. Le nekajkrat slišimo neznano hrvaško narodno-zabavno glasbo na pihalih, ki daje občutek komičnosti in absurdnosti situacije.

Ključno orodje Brešana skozi celoten film je humor, poigra pa se tudi z nekaterimi etnofobičnimi vici – na primer, ko slovenski vojak (ki je v resnici Hrvat) pride v kasarno z očetom vojaka in druge vojake zamoti z zabavnimi zgodbami svojih ljubezenskih avantur. Uspe mu celo prepričati, da dva vojaka, en Črnogorec in drug Albanec, odigrata enega izmed njegovih seksualnih podvigov. Kot pravi Levi, nastane »mala komična predstava /.../, ki se zdi, kot da izvira iz nadvse bogate jugoslovanske tradicije vulgarnih etničnih vicev: 'Hrvat, ki se dela, da je Slovenec, napelje Albanca, da jebe Črnogorca.'« Levi pravi, da je bil v Jugoslaviji etnični humor izredno popularen in je bil »neke vrste umazano ozadje, ki je bilo komplementarno čistosti ideologije bratstva in enotnosti«. (Levi 2009, 112)

Film se konča, ko lokalnega pesnika (medtem, ko na odru recitira verze hrvaškega pesnika Antona Gustava Matosa, čigar poezija govori o "Hrvaški na vislicah") ubije zablodela krogla. Da je na koncu edina žrtev vojne pesnik, bi lahko interpretirali kot sporočilo, da je bila največja žrtev te vojne prav kulturni prostor.

#### 4.2.2 Ničija zemlja

Nikogaršnja zemlja

Danis Tanović, 2001

Danis Tanović, rojen 1969, je bosansko-hercegovski režiser, najbolj znan po režiji in scenariju njegovega debitantskega filma *Nikogaršnja zemlja*. Zanj je prejel oskarja za najboljši tujejezični film leta 2001, leta 2003 pa je bil izbran za sodnika na filmskem festivalu v Cannesu. Med njegove bolj prepoznavne in mednarodno priznane filme sodita tudi *Triaža* (2009) in *Cirkus Columbia* (2010). Leta 2008 se je angažiral tudi v politični sferi in ustanovil politično stranko "Naša stranka". Njegov zadnji filmski uspeh je *Epizoda u životu berača željeza*, ki je na 63. filmskem festivalu v Berlinu dobil nagrado srebrnega medveda (tega je prav tako dobil igralec glavne vloge Nazif Mujić). Film govori o diskriminaciji in odtujenosti v sodobni bosanski družbi, temelji pa na resnični zgodbi. (Balkans Aljazeera 2013, 17. februar)

*Nikogaršnja zemlja* v Bosni in Hercegovini zaseda eno najvišjih mest na lestvicah gledanosti (pregledana strokovna literatura ne navaja točnih podatkov v zvezi s tem), film pa je dosegel tudi širše svetovno občinstvo in si poleg omenjenega oskarja prislužil številne druge filmske nagrade, kot sta zlati globus in nagrada za najboljši filmski scenarij v Cannesu. Nastal je v koprodukciji več evropskih držav, zanimivo pa je, da bosanskohercegovska kinematografija vanj ni vložila nobenih sredstev. Delo je francosko-belgijsko-britansko-italijansko-slovenska koprodukcija.

Goran Vojnović o filmu in njegovem mednarodnem uspehu meni, da je:

*predvsem dokaj uspešen poskus poenostavljenega pogleda na dogajanje v Bosni, ki je bil*

*razumljivo bližji širšemu, mednarodnemu in še posebej ameriškemu občinstvu, kot precej zapletena zgodba in struktura filma »Lepa sela lepo gore« ali divja metaforičnost Kusturičevega »Undergrounda«. V tem primeru je »Ničija zemlja« tudi najbolj politično korekten film, prinaša pa tudi ostro kritiko mednarodnih opazovalcev (kar filmu sicer ne koristi preveč), kar je občinstvu po navadi všeč. Dejstvo je, da mednarodno občinstvo, ki ne pozna preteklosti Jugoslavije, ni zmožno razumeti vsega, kar ji Dragojević pripoveduje, lahko pa razume (oziroma se ji zdi, da razume) skoraj vse, kar ji ima za povedati Tanović. (Vojnović, Priloga A)*

Karpo Godina na vprašanje, kako filmi, kot je Ničija zemlja, ki uspejo prodreti do mednarodne javnosti, vplivajo na interpretacijo gledalcev o določenem dogodku (v našem primeru o vojni po razpadu Jugoslavije), odgovarja, da je problem, ker je film narejen tako, da je ljudem všeč. To da občutek, da je film brez prave ostrine in da določenih stvari sploh ne pove do konca. »Vse je na nivoju humornega, neobvezujočega.« Kot primer specifičnega humorja omeni srbskega pisatelja in dramatika Branislava Nušića in kako ga Srbi podoživljajo še bolj, kot ga recimo mi, posebno pa Zahod. Povsem enako je tudi s temi filmi, ki so narejeni tako, da gledalca zadovoljijo. Z veseljem jih pogleda in ob tem ga nič ne prizadene. Gledalcu torej film tematike ne razčisti. Povrhu vsega nas je film v svoji zgodovini navadil na poenostavljanje zgodovine in filmskim gledalcem je to zelo blizu. (Godina, Priloga B)

#### **4.2.2.1 Zgodba**

Film predstavlja preprosto zgodbo dveh vojakov. Ko padajo srbski rafali, vojaki vojske Bosne in Hercegovine obležijo na tleh, med njimi tudi Čiki (Branko Djurić) in Cera (Filip Šovagić), ki po detonaciji pristaneta v rovu opuščenih bunkerjev, v prostoru, ki ne pripada nikomur in je nikogaršnje ozemlje. Glavni lik filma je Čiki in predstavlja bošnjaški vidik vojne. Po srbskem napadu JLA pošlje dva srbska izvidnika, da preverita položaj. V spopadu z bošnjaškim vojakom en Srb obleži mrtev, še pred tem pa pod Cera položi odskočno mino, ki se bo ob najmanjšem premiku aktivirala. Drugi srbski vojak Nino (Rene Bitorajc) postane Čikijev ujetnik.

Med njimi se razvije intriganten odnos, od konflikta do sodelovanja, vse svoje upe za rešitev iz nezavidljivega položaja pa polagajo v mednarodne vojne sile. Čeprav vodja UNPROFOR-ja krši navodila svojih nadrejenih in trojici poskuša pomagati, kot tudi britanska televizijska novinarka, je njihovo upanje zaman. Film se konča z ganljivim prikazom umirajočega vojaka na mini, zapuščenega od vseh in prepuščenega lastni usodi.

#### 4.2.2.2 Analiza filma

Čiki ima v filmu osrednjo vlogo, njegove reakcije pa sovpadajo s stereotipi o Bosancih, prav tako njegove osebne lastnosti, saj je pogumen, iznajdljiv, načelen, malce naiven in skrben. Vojak JLA Nino je prikazan kot neizkušen, a zvit, zmeden in sebičen. Čeprav sta si lika med seboj zelo različna, je v filmu prikazana tudi njuna skupna »jugoslovanska« identiteta in tovarišstvo, ko se pogovarjata o skupni znanki.

Čiki: *»Ti si iz Banja Luke.«*

Nino: *»Kako veš? Ja, sem.«*

Čiki: *»Punco sem imel v Banja Luki. Sanjo.«*

Nino: *»Tudi jaz eno poznam.« /.../*

Čiki: *»Kaj se je zgodilo z njo?«*

Nino: *»V tujino je šla.«*

Čiki: *»Pametno.«*

Ujetost v rov predstavlja absurd, kaos in brezizhodno situacijo, kar Tanović popestri z ironijo in cinizmom. Avtor je v tragično zgodbo spretno vpletel črni humor in satiro; primer je recimo zgražanje enega izmed vojakov na bosanski strani med branjem časopisa nad stanjem v Ruandi: *»Uuu, da ti vidiš, kakšno sranje je v Ruandi,«* reče.

Tuje medije in mednarodno organizacijo Združenih narodov ter UNPROFOR, ki predstavljajo Zahod, v filmu poimenujejo kar Smrkci, kar metaforično nedvoumno nakazuje na močno nezaupanje in vero v to, da bodo karkoli spremenili oziroma rešili. Za njih je Balkan njihov »drugi«, nekdo, ki se jih ne tiče, Balkance pa dojemajo kot divjake. Eden izmed kadrov, ki to



ponazarjajo, je na primer vzklik UNPROFOR-jevca, ki po srečanju s tremi vojaki v rovu vzklikne: "*Dežela norcev!*"

Očitno pa je, da z izjemo angleške novinarka Jane Livingston in narednika Marchanda, ki želi vsem, še posebej pa vojaku na mini, pomagati, tujci ne kažejo interesa, da bi kakorkoli ukrepali in rešili situacijo. Ko narednik, sit opazovanja, odide do rova in skuša pomagati ujetim vojakom, kmalu po ukazu nadrejenega rov zapusti in jim obljubi, da jim bo poskusil pomagati, Čiki sarkastično odgovori: "*Blagor nam, da smo odvisni od vas!*" Zahod je v filmu predstavljen kot civiliziran svet, a za balkanske težave nima ustreznih rešitev. Skozi prikaz intervencij mednarodnih organizacij se kažejo njihova nemoč, zbirokratiziranost, neodločnost ter skrb za lastne interese in ugled v javnosti. Prav tako dobimo občutek, da vsak govori drug jezik, med seboj pa se sploh ne razumejo. Nenehni poskusi, da bi našli način komunikacije, ki bi končno omogočila medsebojno razumevanje, lahko razumemo tudi kot odlično metaforo za vojno samo.

Za Vojnovića je Tanovićeva *Ničija zemlja* najbolj neposreden film, »ki zelo kritično prikaže »nevmešavanje« Zahoda in njegovo skrb za lastne interese«. Po njegovem mnenju želi del krivde pripisati Zahodnjakom, vendar pri tem ne gre tako daleč, kot gre pri drugih motivih v svojih filmih. (Vojnović, Priloga A)

Zgodba se s tem, kdo je vojno začel in kdo je zanjo kriv, ne ukvarja, temveč se osredotoči predvsem na prikaz nesmiselnosti vojne. V zgodbi se sicer Čiki in Nino prepirata o tem, kdo je vojno začel, a neposrednih namigov na krivdo posameznih narodov ni.

Čiki: »*Kaj vas je gnalo, da ste sesuli to lepo deželo? Ali je bilo prostora za vse, ali je bilo prostora za vse?*«

Nino: »*Vi ste se hoteli odcepiti.*«

Čiki: »*Ker ste začeli vojno!*«

Nino: »*Vi ste jo!*«

Čiki: »*Vi ste začeli vojno!*«

Avtor do velikosrbske težnje vendarle ne ostane ravnodušen. Čiki v prepiru z Ninom o tem, kdo

je začel vojno, reče: *»Da, vi Srbi ste pacifisti, Srbija do Pacifika!«*

Glasbene podlage v filmu ni veliko, film se začne in konča z bosansko uspavanko. Simboli nacionalne identitete so prisotni, večinoma pri srbski vojski, kjer lahko vidimo plapolajočo zastavo, vojaške uniforme s *kokardami* in *šajkačami* ter grafit simbola *Sveti Sava Srbiju spašava*.

Cera, bosanski vojak, ki leži na mini, ob napetih trenutkih med drugima dvema vojakoma miri situacijo, čeprav se zaveda, da so mu šteti zadnji trenutki. Njegov položaj bi lahko razumeli kot metaforo za položaj Bosne in Hercegovine. Mina simbolizira Jugoslavijo, ki bo v vsakem primeru eksplodirala in razpadla, Cera pa Bosno in Hercegovino, ki je bila zaradi svoje etnične raznolikosti najbolj nevarna oz. eksplozivna točka nekdanje skupne države. Cerova mirnost simbolizira njihovo vero v idejo bratstva in enotnosti ter nadvacionalnost federacije. Rov predstavlja kaos in ujetost vpletenih ter daje občutek brezhodnosti. Deminer, ki poskuša rešiti Cera, je Nemeč, kar predstavlja "poskus" pomoči Zahoda, a ko ugotovi, kakšna mina leži pod vojakom, reče:

*"Nič ne morem. Te mine se ne da deaktivirati. Človek je že mrtev."*

*"Dajte kaj med njega in mino. Pokličimo drugega,"* mu odgovori francoski narednik.

*"Ni ga, ki bi to zmogel, vsaj v takih pogojih ne."*

Temeljno sporočilo filma pa je nedvomno prikaz absurdnosti vojne, pri čemer je to sporočilo gledalcu podano na humoren in grotesken način. Prav tako v filmu opazimo prikaz nadvacionalne identitete in kako je vojna nanjo vplivala. Film se konča s prizorom, v katerem Čiki pred vsemi novinarji in predstavniki UNPROFOR-ja Nina ubije, kar lahko razumemo kot metaforo za dejstvo, da sta na koncu tako Bosna kot Srbija izgubili in nobena izmed njiju ni iz vojne izšla kot zmagovalka, pač pa sta obe utrpeli veliko izgubo.

#### **4.2.3 Lepa sela lepo gore**

Lepe vasi lepo gorijo

Srdan Dragojević, 1996

Srdan Dragojević, srbski filmski režiser, je bil rojen 1. januarja 1963 v Beogradu. Po izobrazbi je klinični psiholog in režiser. Na največji odziv so naleteli njegovi filmi *Mi nismo anđeli*, vojna drama *Lepa sela lepo gore*, ki sodi v sam vrh srbske kinematografije, in *Parada*. Štiri leta je na povabilo ameriške filmske hiše preživel v Ameriki, vendar tam ni posnel nobenega filma, ker s holywoodskimi producenti ni našel ustvarjalnega sozvočja. Dragojevića mnogi ocenjujejo kot režimskega režiserja, čeprav iz njegovih javnih besed ni zaznati, da bi bil izrazito naklonjen vladajočemu režimu. Odzivi glede ideološkega vidika filma *Lepa sela lepo gore* so bili po celotni Evropi mešani. Veliko presenečenje pa je bila tudi včlanitev in aktivno sodelovanje režiserja v SPS (Socialistično partijo Srbije), nekdanjo Miloševićevo stranko. (Vesti Online 2011, 6. november)

O spornosti filma Goran Vojnović v intervjuju pove tole:

*Del spornosti tega filma je ozadje njegovega nastanka. Sneman je namreč že med vojno na območju etnično očiščenega Višegrada, ki je bil takrat pod patronatom danes obsojenega vojnega zločinca Milana Lukića. Dragojevićeva drznost in pogum snemati do Srbov vendarle zelo kritičen film sredi vojne vihre, je tako hkrati tudi njegov problem, ki ga je Dragojević le še poglobil, ko je enega svojih poznejših filmov (Sveti Georgije ubije aždaju) snemal na prostoru nekdanjega koncentracijskega taborišča v Omarski. (Vojnović, Priloga A)*

Sredstva za snemanje filma je, tako zatrjuje režiser, zbiral sam pri sponzorjih, pri državnih ustanovah za kulturo pa zanj ni dobil nobenih sredstev. Drugi viri trdijo, da sta velik del sredstev za film zagotovila srbsko ministrstvo za kulturo in Radio televizija Srbije. Film o etnični sovražnosti v Bosni si je ogledalo skoraj enako število ljudi, kot so jih pozneje na cesto zvale demonstracije (ki jih je izzvala volilna kraja vladajoče Socialistične partije Srbije na čelu s Slobodanom Miloševićem), po nekaterih navedbah kar 800 tisoč gledalcev. (Levi 2009, 115, 119–120)

Film režiserja Srđana Dragojevića so navdihnili resnični dogodki. Septembra 1992 je bilo enajst srbskih vojakov devet dni ujetih v 97 metrov dolgem predoru v bližini Višegrada. Obkolili so jih

bošnjaški (muslimanski) vojaki. Film *Lepe vasi lepo gori* je prišel v kinematografe leta 1996, le nekaj mesecev po tem, ko se je z Daytonskim mirovnim sporazumom vojna v Bosni končala. Scenarij filma je bil napisan po senzacionalistični vojni reportaži novinarja Vanje Bulića, ki je bila objavljena v nacionalističnem časopisu *Duga*. Poleg omenjenega avtorja sta pri pisanju sodelovala še Dragojević in Pejaković (ki v filmu igra Halila). (Levi 2009, 120)

#### **4.2.3.1 Zgodba**

Film *Lepa sela lepo gore* se začne s kvazi-dokumentarnim filmom, datiranim 27. junija 1971, v katerem nam pripovedovalec slika in opisuje velike dosežke socialistične države, med drugim tudi odprtje predora v bližini Višegrada. Pri tem prikrijejo, da predor v resnici sploh še ni dokončan. Dogodki iz leta 1971 so prikazani v črno-beli tehniki, prehod v nove čase, v leto 1980, leto Titove smrti, pa zaznamujeta barvna slika in prizor, kjer se, ko prereže slavnostni trak, gost ureže s škarjami in pred predorom že simbolično teče kri.

Po uvodnem delu se filmsko dogajanje preseli v leto 1994, pred vojaško bolnišnico v Beogradu, kamor helikopterji z drugimi ranjenci pripeljejo tudi glavnega junaka Milana. V bolnišnici se vse do konca odvija filmska zgodba z vmesnimi spominskimi utrinki iz protagonistove mladosti, predvojnega in vojnega obdobja. Časovno najobsežnejši del filma prikazuje dogajanje v predoru. Čeprav je bil zgrajen v duhu bratstva in enotnosti, v njem spi zahrbtni in nevarni »bavbav«, v katerega je bil glavni junak Milan s soborci prisiljen iti samo zato, ker je bilo ogroženo njegovo življenje, drugače vanj ne bi nikoli stopil. Zgodba se časovno tako odvija triplastno, kar ustvarja občutek boljšega razumevanja razvoja dogodkov.

#### **4.2.3.2 Analiza filma**

Milan (Dragan Bjelogrić), glavni lik zgodbe, v vojni ne sodeluje zaradi sovraštva do muslimanov, pač pa to razume kot svojo dolžnost. Prikazan je kot resen, odgovoren in občutljiv človek, dobrodušen, skrben in nesebičen. Ves film spremljamo njegovo (tj. srbsko) stališče do vojne. V predoru je poleg Milana tudi raznolika skupina, od zdravljenega narkomana (Zoran Cvijanović) do nekdanjega oficirja JLA (Velimir Bata Živojinović), profesorja (Dragan

Maksimović), kmeta (Milorad Mandić) in ciničnega kleptomana (Nikola Kojo). Na drugi strani tunela pa je njegov najboljši prijatelj, s katerim ju je vojna razdvojila in povzročila, da se bojujeta eden proti drugemu. Halila (Nikola Pejaković) bolje spoznamo zgolj pred vojno, šele na koncu filma pa ugotovimo, da je bil njegov glas eden izmed glasov sovražnika, ki so nad predorom napadali Srbe.

Na vprašanje o junakih Dragojevičevega filma in prikazu posameznih etničnih skupin v filmu Goran Vojnović odgovori:

*Za razliko od Hrvaške in Bosne je srbski film precej bolj kritično gledal na vlogo svojega naroda v dogajanju na Balkanu in je s tem veliko bliže realnosti kot večina drugih filmov. Od tod deloma izhaja tudi uspeh Dragojevičevega filma, saj je bil to po dolgem času prvi film, ki je operiral z antijunaki. Režiserja namreč sploh ne zanimajo ne Muslimani, ne Hrvati, ki se v filmu komaj pojavijo. Zanimajo ga samo Srbi, katerih zločinska dejanja pa film poskuša razložiti z najrazličnejšimi motivi in tu za marsikoga postane problematičen. Z njimi začnemo sočustvovati, jih razumeti, ob tem so še duhoviti, čustveni, razumni, in namesto, da bi nam bili kot zločinci neprijetni, jih vzljubimo, kakor skoraj vedno vzljubimo filmske antijunake. Dragojevičevi Srbi so seveda polni stereotipov in stereotipne nacionalne patologije, a so vseeno večdimenzionalni liki, s svojimi zgodbami in osebnimi zgodovini. Narejeni pa so tako, da jih imamo gledalci radi. (Vojnović, Priloga A)*

Velik del filma se odvija v omenjenem predoru, ki je satirično poimenovan »Bratstvo in edinstvo« in tako povezan s preživetimi miti in izpetimi slogani povojne Jugoslavije (Goulding 2004, 204). Po Leviju v vlogi osrednje metafore filma deluje predor kot neke vrste "črna luknja, v katero je bilo v času komunistične Jugoslavije potisnjeno vse, kar naj bi bilo odstranjeno s površine družbenopolitične stvarnosti, da bi država ohranila privid solidarnosti med svojimi narodi in narodnostmi" (Levi 2009, 120). Pod površino pa naj bi se po njegovem krepila »medetnična sovražnost« (v filmu poimenovan *bavbav* oziroma *drekavac*, kot ga poimenujeta Milan in Halil), ki je v procesu razpada izbruhnila na najbolj grozovit način. V izseku iz otroštva je tudi kader, ko Halil Milana svari pred vstopom v predor, kar lahko simbolično razumemo kot zatiranje nacionalizma v nekdanji SFRJ.

Kot navajajo avtorji, je v segmentih iz predora vedno prikazan le vidik srbskih vojakov. Režiser se je zavestno odločil za narativno-stilno strategijo, strategijo konstrukcije nevidnega sovražnika (Levi 2009, 122). Zgodbe iz vidika muslimanskih vojakov torej ne spoznamo, slišimo lahko le njihove glasove. Na ta način je vsa pozornost usmerjena na v predoru ujeto skupino Srbov, ki so se kljub svoji generacijski in karakterni raznolikosti znašli v isti situaciji. Srbski vojaki za prisotnost muslimanskih nasprotnikov vedo le na osnovi glasov, ki jih slišijo, vendar ti niso nikoli utelešeni. V tem primeru govorimo o akuzmatičnih glasovih. Čepav so redki trenutki v filmu, ko se zdi, da se bodo glasovi tudi vizualno identificirali, gledalec vidi le hitro izginjajoče sence. Čeprav proti koncu filma lahko vidimo smrtne žrtve bojev, velika "odsotnost mrtvih teles krepiluzijo, da vojna kljub neredu, ki ga povzroča, vseeno nekako sodi v domeno 'normalnih', celo produktivnih dejavnosti" (Levi 2009, 125).

*Dragojevićevo odločitev, da v filmu o vojni v Bosni na vse skupaj pogleda s srbske strani, lahko razumemo kot ideološko, saj predvideva, da je na Bosno možno gledati z etnično čistim pogledom. Beograjski režiser namreč predvideva, da obstaja srbska plat zgodbe o Bosni in to je lahko ideologija, pa čeprav legitimna v toliko, kolikor se režiser kot Srb odloči ukvarjati le s svojim narodom, z njegovimi demoni in krivicami. A pri tem nikoli ne potegne niti približno tako močne ločnice med bosanskimi Srbi in Srbi iz Srbije, kot med Srbi in Muslimani. (Vojnović, Priloga A)*

Vlogo Zahoda v filmu simbolizira ameriška novinarka, ki z goljufijo pride v predor (skrita v tovarnjaku), z namenom, da bi posnela reportažo. Srbe v filmu predstavljajo kot izjemno nezaupljive in skeptične do tujih medijev, saj odklonijo, ko jih želi Liza (Lisa Moncure) posneti. Zdi se jim, da jih tuji mediji že tako prikazujejo kot izrazito negativne in čeprav s časom popustijo, kamera s posnetki na koncu ostane v predoru, tako da njihova zgodba nikoli ni objavljena, kar lahko metaforično razumemo v smislu, da jih Zahod nikoli res ni razumel. Zahod simbolizirajo tudi UNPROFOR-jevi vojaki na začetku filma, ki pasivno opazujejo, kako paravojaške skupine uničujejo in ropajo domove, vendar ne odreagirajo, saj se zdi, da celotnega položaja niti ne razumejo. Srbski ujetniki v predoru se sprašujejo, kdaj bo prišla pomoč (mogoče je navezovanje na pomoč Rusije), vendar kaj kmalu ugotovijo, da te pomoči ne bo. Po mnenju

Vojnovića se režiser »osredotoči na stereotipe o primitivizmu, s katerimi je Zahod gledal na dogajanje v Jugoslaviji.« Del krivde pa režiser želi valiti tudi na Zahodnjake. (Vojnović, Priloga A)

Skozi ves film nam kadri iz preteklosti dajejo občutek nostalgije. Milanove spomine na obdobje otroštva s svojim prijateljem in na čas, ko so etnične skupine sobivale v isti državi, režiser popestri tudi z glasbeno podlago. Večkrat se slišimo srbsko pesem »Igra rock'n'roll cela Jugoslavija« skupine Električni orgazam, ki dodatno podčrta nostalgичne spomine filmskih likov in kaže na povezanost narodov pred vojno, ko niso razločevali med srbsko in bošnjaško glasbo, temveč je bila vsa del ene skupne kulture.

*Lepa sela lepo gore* so nekateri kritiki označili kot opravičevanje Srbov v vojni po razpadu SFRJ. Film nosi močno sporočilo o tem, kako vojna spremeni odnose med posamezniki in med narodi glede na tiste odnose, ki so jih imeli pred tem, ter kako posamezniki po tragičnih dogodkih ponovno iščejo lastno in narodno identiteto. Zanimiv prikaz tesnih predvojnih odnosov med Srbi in muslimani kaže prizor, ko se sosed Milana in Halila vidno seli iz države, ključke svoje hiše pa zaupa Slobotu (srbskemu krčmarju), ta pa med divjim požiganjem muslimanskih hiš objestno že jemlje vse za svoje. Tesen predvojni odnos ni prikazan le med Milanom in Halilom, temveč je takšnih prikazov v filmu več; na primer, ko se med seboj po radiu spoznata nekdanji poveljnik JNA (Velimir Bata Živojinović) v predoru in njegov svak na drugi strani bojišča.

Avtor z liki v filmu Srbe prikazuje kot komunikativne in zabavne ter izpostavlja njihov črni humor ter cinizem. Takšnih primerov je več, tudi v najbolj tragičnih trenutkih, ko se vojak in smrtno ranjeni pogovarjata:

*»Stavit grem 500 mark, da boš preživel.«*

*»Veliko je to, veliko ...«* mu odgovori ranjeni.

Ali primer, ko Srbi požgejo Halilovo delavnico, ki sta jo postavila skupaj z Milanom, in eden od njih reče: *»Kako lahko požigajo v taki vročini?«*

Zdi se, kot da je cinizem v filmu, ki ga najbolje uteleša Srb Velja, obramba pred realnostjo oziroma njihov spopad z grenko resničnostjo. Na drugi strani so muslimani prikazani kot izrazito okrutni in hladnokrvni, kar opazimo, ko Brzi po radiu govori vice, s katerimi spravi v smeh tudi muslimane. Ti pa to izrabijo za takojšen napad zaradi očitno opuščene pripravljenosti Srbov v predoru. Film gre s tovrstno reprezentacijo izredno daleč; primer tega je prizor, ko se začne srbskim vojakom v tunelu nevarno približevati očitno posiljena ženska, ti pa se ustrašijo, da je obložena z eksplozivom in da jo bo vsak čas razstrelilo. Kljub grožnji je nihče ni sposoben ustreliti, nazadnje pa jo vendarle ubije Viljuška. Ko ugotovi, da je ubil nedolžno žensko, pa se zlomi, zato se odloči življenje vzeti tudi sebi.

Simbolov in uporabljenih ikonografij je v tem filmu od vseh analiziranih del največ. Srbski vojaki na svojih čeladah nosijo znak beograjskega nogometnega kluba *Crvena zvezda*, simbol *Sveti Sava Srbiju spašava*, nekateri pa nosijo *šajkače s kokardo*. V filmu opazimo pozdrav treh prstov, na uničenih hišah pa grafite v cirilici »Srbija do Tokia« (enak slogan se pojavi tudi v filmu *Ničija zemlja*). V povezavi s tem se tu v filmu pojavi šala, ko se eden od likov vpraša: »Kaj je to srbski pacifist?«, drugi pa odgovori, da je to »Srbija do Pacifika«. Tako slogan kot šala se navezujeta na težnjo po Veliki Srbiji, kar je bila ideja Miloševićeve politike. Ideja Velike Srbije je izražena tudi v glasbi, uporabljeni v filmu. Dvakrat slišimo pomensko narodno budnico, ki kaže na teritorialne ambicije Velike Srbije. (Norec v bolnišnici poje: *Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala.*)

Vsi srbski vojaki muslimane naslavljaajo z izrazito negativno konotiranimi izrazi – imenujejo jih »Turčini«, »obrezani«, »Balije«. Muslimani pa srbske vojake imenujejo za četnike, Milanovo mammo označijo za *četnikušu*, na steni pa se ponovno pojavi napis: »Bosna do Tokia«.

V enem od zadnjih prizorov se Milan z vilicami v roki ves krvav vleče po tleh, takoj za njim pa mu profesor poskuša preprečiti, da bi ubil hudo ranjenega muslimana v sosednji sobi. Ko Milan pride dovolj blizu, da bi ga lahko ubil, se odloči, da tega vendarle ne bo storil. Sporočilno vrednost na tem mestu imajo vilice, saj o njih Viljuška govori kot o največji stopnji civiliziranosti. Srbi naj bi bili najstarejši narod, ki je prvi jedel z vilicami, medtem ko so vsi drugi



večji narodi še jedli z rokami. Takšen srbocentrizem in njihov nacionalni ponos, ki ga predstavljajo vilice, jih je pripeljal tako daleč, da so na koncu z njimi (oz. njim) ubijali.

Proti koncu filma, ko Milan zapušča predor, na vrhu tega stoji njegov nekdanji najboljši prijatelj, komandant v bosanski vojski, Halil. Kot navajajo avtorji, je on za Milana utelešenje etničnega nasprotnika, katerega prisotnost smo ves čas slišali, a do tega trenutka ni bila potrjena. S pojavo Halila na vrhu predora film vizualizira *acousmêtre* - glas sovražnika dobi telo in s tem potrdi obstoj sovražnika, etničnega drugega. Njuno srečanje na vrhu predora razkrije nesporazum, ki ju je ločil in naredil sovražnika (vojni huskač Slobo, katerega ime je jasni namig na Slobodana Miloševića, je prepričal Milana, da je Halil ubil njegovo mamo, Halil pa je mislil, da je Milan zažgal njegovo delavnico). Levi pravi, da je čistost njunega prijateljstva za trenutek ohranjena, dokler ne odjekne eksplozija, ki Halila ubije. Smrt konča njuno prijateljstvo in potrdi "primat nepremostljivega prepada med Srbom in Muslimanom" (Levi 2009, 129).

Halilove zadnje besede po tem, ko sta si povedala, da on ni ubil Milanove mame, ta pa mu ni zažgal delavnice, so bile: »Ampak, kdo je pa bil? Da ni bil »bavbav« iz predora?« kar nas očitno napelje na to, da je *drekavac* iz tunela metafora za nacionalizem. Takšen sklep režiser podkrepi tudi z zadnjim prizorom v filmu, ko Halil in Milan kot majhna fantka stojita v predoru, pred njima pa množica trupel ljudi v pionirskih oblekah, ki dejansko in simbolično predstavljajo žrtve nacionalizma.

### 4.3 Slovenska kinematografija o pozicioniranju etničnih skupin po razpadu SFRJ

Pregled po Filmografiji celovečernih slovenskih filmov izda, da o tematiki vojne na Balkanu in razpadu Socialistične federativne republike Jugoslavije s konca devetdesetih let skoraj ni nobenega filmskega zapisa.

Karpo Godina na vprašanje, zakaj v dveh od nekdanjih republik Jugoslavije (Makedoniji in Sloveniji) v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja ni bil posnet tudi kakšen film o razpadu Jugoslavije, pojasnjuje:

*Saj tudi Črnogorci niso nič napravili, čeprav so sodelovali. Tam, kjer je vojna dolgo časa trajala (Hrvaška, Bosna in Srbija), tisti čutijo in imajo to obremenitev, kot jo je imela cela Jugoslavija. Koliko partizanskih filmov se je napravilo? Po drugi svetovni vojni ogromno, ker je trajala vojna štiri leta tudi v Sloveniji. Saj nekaj malega je napravljeno. Ampak tam je travma. Tu je ni. In jasno, da iz travme počneš zadeve in potem jih oblikuješ, kot jih pač oblikuješ glede na izkušnje in občutke. (Godina, Priloga B)*

Vendar pa v slovenski kinematografiji obstaja nekaj filmov, ki svojo zgodbo uvrščajo v časovno obdobje nekdanje Jugoslavije. Skupno jim je, da vsi tematizirajo nacionalnost in odnose med posameznimi narodi.

Eden izmed njih je Radio.doc (1995), delo režiserja Mirana Zupaniča. Govori o mladi novinarki Vesni, ki pod pretvezo, da pripravlja članek o lokalni radijski postaji, poizveduje o sumljivih okoliščinah, v katerih je umrl njen oče potem, ko so ga izključili iz partije. (Vrdlovec v Vrdlovec in drugi 2011, 277)

Tudi eden bolj znanih slovenskih filmov Outsider (1997) režiserja Andrej Košaka je umeščen v leto 1979, ko se dva nova dijaka pridružita razredu četrtega letnika gimnazije: ponavljalec Kadunc in iz Bosne priseljeni Sead. Glavna lika zgodbe se spoprijateljita, igrata v punk bandu, Kadunc Seada brani pred ksenofobičnimi sošolci, Seadov oče, oficir Jugoslovanske ljudske

armade, pa s trdo roko sina za njegova dejanja po vojaško strogo kaznuje, zato se na isti dan, ko umre Tito, Sead ustrelji. (Vrdlovec v Vrdlovec in drugi 2011, 287)

Primer filma, ki govori o odnosu med etničnimi skupinami nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije, vendar v poznejšem obdobju, je Kajmak in marmelada (2003) režiserja Branka Djurića. Gre za komedijo o ljubezenski zvezi med Slovenko in Bosancem, v kateri pa pri predstavitvi likov zaznamo izrazito uporabo stereotipov: medtem, ko ona dela, on poležava pred televizorjem, zato ga zapusti, dokler si ne najde dela. Božo nato sreča srbskega znanca, ki je vpleten v vse mogoče ilegalne posle in Božu ponudi delo - prevoz ilegalnih prestopnikov meje. Špela, ki ne ve, s čim se Božo ukvarja, se vrne k njemu in zanosi. Čez čas pa se odvrti prizor, ko se Božo v parku s Srbom dogovarja o novih poslih, medtem ko se Špela ukvarja z otrokom. (Vrdlovec v Vrdlovec in drugi 2011, 345)

Po dolgem obdobju brez filma, ki bi govoril o osamosvojitveni vojni, sta bila leta 2011 posneta kar dva, ki pa smo ju iz analize izvzeli. Časovna razlika med izbranimi tremi filmi za analizo in pozneje posnetima 1991 – Neizstreljeni naboj ter Generacija 71, je prevelika, da bi ju lahko primerjali. Leta, ki so pretekla od razpada Jugoslavije, so nedvomno vplivala na razumevanje ter pogled na dogodke, zato je tudi predstavitev tematike nedvomno drugačna od tiste v filmih, posnetih le nekaj let po razpadu skupne države.

Enega od obeh omenjenih filmov je naredil režiser Jure Pervanje. Film 1991 – Neizstreljeni naboj govori o dveh prijateljih, ki skupaj služita vojaški rok v JLA, ko pa se začne vojna, se nenadoma znajdeta na nasprotnih straneh. Eden ostane v JLA, drugemu pa uspe pobegniti in se pridruži slovenskim teritorialcem. S perspektive teh nam film tudi poda zgodbo o slovenskem osamosvajanju. Posnet je po romanu Damijana Šinigoja. (RTVSLO MMC 2011, 15. junij)

Drugi film je Generacija 71 režiserja in scenarista Boštjana Slatenška, ki je prav tako izšel leta 2011. Sam pravi, da je to pravzaprav njegova biografska zgodba, ko se je znašel v situaciji, ko je bil prisiljen zbežati iz JLA. Glavni liki v filmu so Slovenec Viki, Hrvat Drago ter Sarajevčan Boris, ki se med služenjem vojaškega roka spoprijateljijo. Po prvih napadih na vojašnico, v kateri služijo, se Slovenec in Hrvat odločita, da bosta pobegnila, Sarajevčan pa ostane. Film je poln

dokumentarnih izsekov, prav tako pa je režiser vanj vključil tudi simbolične animirane like. (RTVSLO MMC 2011, 23. december)

Zakaj je filmskih zapisov o tej tematiki tako malo, je Goran Vojnović odgovoril: »Nas se to ne tiče. Ne čutimo se del tega. Radi bi verjeli, da to nima nobene zveze z nami, ker smo se mi že pred tem odcepili in nismo bili več del prostora, ki ga je zajela vojna vihra. To našo nevpletenost so se scenaristi in režiserji (pa tudi komisije na Filmskem centru, ki so nekaj scenarijev na to temo gladko zavrnilo), kot kaže, odločili ohraniti.« (Vojnović, Priloga A)

### **4.3.1 Felix**

Edini slovenski celovečerec na temo vojne na Balkanu, posnet v 90. letih 20. stoletja, ki prikazuje dogajanje iz slovenske perspektive, je že omenjeni Felix iz leta 1996. Scenarij zanj sta napisala Božo Šprajc in Dušan Jovanović, v glavnih vlogah pa igrata Feliks Žnidarčič (Felix) in Milena Zupančič (učiteljica Jasna).

Ne glede na to, da film ustreza kriterijem za analizo, ki je bila določena, je bil Šprajčev Felix iz analize izvzet, ker si filma nismo mogli ogledati. Produktijski spori in finančne težave, v katerih se je znašel režiser, naj bi pripeljale do režiserjevega tragičnega konca in zato pa naj bi bile vse kopije filma iz javnosti umaknjene. Analiza, ki jo predstavljamo v nadaljevanju, je povsem povzeta po sekundarnih virih, pomembna pa je prav zato, ker je zapisov in informacij o filmu malo.

#### **4.3.1.1 O režiserju**

Božo Šprajc, rojen v Kranju 29. 12. 1947, je diplomant ljubljanske AGRFT. Kot filmski režiser je začel z dokumentarci in že v svojem prvem celovečernem igranem filmu Krč (1979) je nakazal svojo družbeno kritičnost. Ta se je v njegovem drugem celovečernem filmu Dih (1983) nadaljevala v zvezi s politično prepovedjo razkritja epidemije in se še zaostila v njegovem naslednjem celovečercu Odpadnik (1988). Leta 1990 je posnel svoj četrti celovečerec

Decembrski dež, v svojem zadnjem celovečercu Felix (1996) pa se je lotil tematike slovenske osamosvojitvene vojne. Umrl je 26. 6. 1998 v Kranju. (Slovenski filmski center 19. april 2013)

#### **4.3.1.2 Zgodba**

Felix je drama o skupini ljudi, ujeti med dvema ognjema desetdnevne vojne. Dan po razglasitvi slovenske samostojnosti pripadniki Teritorialne obrambe zaradi zaostitve varnostnih razmer kolono vozil preusmerijo z magistralne ceste na osamljeno pot prek kraške planote. Toda to pot so na nekem odseku že blokirali pripadniki JLA, ki vozilom ne dovolijo naprej, ko pa se prevrne zadnje vozilo, cisterna, je zaprta tudi pot nazaj. V koloni, ukleščeni med dvema vojskama, ki se sprva le zmerjata, je pisana družina: slovenski zakonski par, baskovska družina, avstrijska znanstvenica, turška tovornjakarja, cirkusanti z zapeljivo Ciganko in poln avtobus otrok z dečkom Felixom in učiteljico Jasno na čelu. (Vrdlovec v Vrdlovec in drugi, 2011, 283)

Na to vsiljeno situacijo se potniki odzivajo različno: oficirjeva žena Slovenka se jezi na moža, ker nosi uniformo JLA, mladi ženski se mudi v porodnišnico, nekateri tujci se zgražajo nad po njihovem mnenju barbarskimi spopadi, Ciganka v prikolici ponuja spolne usluge, Felix pa se spoprijatelji s cirkusantom Miletom - vsi pa so epizodisti oziroma statisti zadržanega vojaškega konflikta z nenehno tlečo možnostjo zaostitve ali nasilnega izbruha. Do tega tudi res pride, najprej v obliki kratkotrajnega obstreljevanja in nazadnje letalskega napada. JLA je kolono vozil že spustila naprej, le učiteljica se je vrnila, da bi sredi eksplozije našla pogrešanega Felixa. (Vrdlovec v Vrdlovec in 2011, 283)

Film se ne osredotoča na komentiranje političnih in ideoloških razlogov za vojno. Kot navajajo avtorji, je v njem poudarek na običajnih posameznikih, ki se lepega poletnega dne nič hudega sluteč znajdejo med dvema ognjema vojaških zased in na začetku vojne. Po mnenju avtorjev delo istočasno subtilno prikazuje kontrast med zaprto Slovenijo in tisto strpno Slovenijo, ki je odprta vsem z vzhoda in zahoda, severa in juga. (Goulding 2004, 229)

Felix je že od same ideje naprej zbujal dvome ter deljena mnenja in odzive. Kot v Mladininem članku pišeta Roman Brilej in Boris Čebej, je film začel nastajati, ko je Šprajc dobil idejo, da bi

posnel film o Medvedjeku. Avtorja članka bila edina slovenska novinarka, ki sta bitko na tem klancu sama doživela in režiserju sta pripovedovala o vsem, kar sta tam videla.

Scenarij, ki sta ga napisala režiser Božo Šprajc in Dušan Jovanović, je leta 1993 zmagal na natečaju TV Slovenija in dobil odkupno nagrado, vendar pa zaradi pomanjkanja denarja filma niso začeli snemati. Odločen, da ga bo vseeno posnel, je Šprajc začel iskati tuje koproducente in scenarij prijavil na francoski državni natečaj. Tam so ga izbrali med štiri najboljše, s tem in podpisom pogodbe s francoskim koproducentom in distributerjem pa je Felix pridobil tudi del sredstev od predvidenega proračuna. Nato je dobil še podporo Slovenskega filmskega sklada, makedonskega Vadar filma, zagrebškega Jadran filma in Kanala A. Iz protesta, ker se je upravni odbor sklada odločil, ne glede na njegovo negativno oceno filmu, sofinancirati Šprajčev film, je predsednik programske komisije odstopil. Spori pa se tu še niso končali. Kritikom neposnetega filma so se pridružili še krščanski demokrati in pritožbo naslovili celo na predsednika države Milana Kučana. Scenarija in snemanja filma ni odobral tudi predsednik Komisije za kulturo SKD Boštjan Turk, ki je trdil, da se film iz Slovenije norčuje. Za produkcijo pa je bila zainteresirana tudi pariška produkcijska hiša (Foxtrot Productions), vendar do podpisa pogodbe nikoli ni prišlo. Direktor hiše je slovenskega rodu in je v film vložil veliko dela, a med pripravami je "razmišljal celo, da bi Šprajcu vzel scenarij in film naredil z drugim režiserjem". Izviren scenarij se mu je namreč že od začetka zdel potreben dodelave, zato je najel Guyja Konopnickega (novinarja, pisca, scenarista, politika in poslanca), da bi besedilo spremenil. (Brilej, Čibej 1995)

#### **4.3.1.3 Analiza filma**

Felix naj bi bil po Šprajcu mešanica vojne drame in komedije s tragičnim iztekom, viden skozi otroške oči. "To je pogled na slovensko vojno z licentio poetico." (Šprajc v Brilej, Čibej 1995)

Kot navajata omenjena Mladinina novinarka, je Šprajc marsikaj od tistega, kar so dorekli pred leti, v film Felix tudi vključil: od cirkusa in avtobusa s šolarji do prvega strela. Vprašanje prvega strela je že med snemanjem sprožilo svojevrstno polemiko, saj teritorialec Miha prvi ustrelil proti

jugoslovanski vojski. "Kritiki pravijo, da bi film, v katerem naši počijo prvi, Slovenijo v svetu stigmatiziral kot začetnika in povzročitelja balkanskega pekla." (Brilej, Čibej 1995)

Ko je piratska kopija scenarija zaokrožila po Ljubljani, so nekateri kritiki v človeški ribici – slepem proteusu, ki jo v Slovenijo pride raziskovat avstrijski profesor, prepoznali simbol za slepoto slovenskega naroda, ki se je po nepotrebnem odcepil od jugoslovanske matice. Poleg tega je proteus dvoživka, kar so nekateri razumeli kot metaforo zahrbtnosti slovenskega naroda. Sporen naj bi bil tudi prizor, v katerem poročnik jugoslovanske vojske slovenskemu vojaku strga srajco, ga vzdigne za noge in ga kot nebogljenega otroka začne stresati iz hlač. (Brilej, Čibej 1995)

Saša Goldman, direktor produkcijske hiše, s katerim je Šprajc prišel v spor, trdi, da je v scenariju veliko njegovih zamisli in zamisli Konopnickega. "Ne Šprajc, ampak midva - na najino izrecno vztrajanje - sva dodala širšo srednjeevropsko dimenzijo, kajti film bi se po Šprajcu dogajal izključno v koloni. Tudi lipicancev in človeške ribice kot slovenskih atributov s širšimi evropskimi razsežnostmi v Šprajčevi verziji scenarija prvotno ni bilo," navajata Mladinina novinarja. Prav tako naj fantek Felix po njunem sploh ne bi bil osrednja figura filma in prvotno naj bi mu bilo ime Jože. (Brilej, Čibej 1995)

## 5 SKLEP

Tematika razpada nekdanje Jugoslavije je kompleksna in jo je bilo v kratkem obsegu tega magistrskega dela nemogoče vso zajeti, prav tako, kot jo je nemogoče v celoti razložiti v filmih. Kot meni Vojnović: »Bolj, ko se od vojne odmikamo, bolj nam vsem skupaj postaja jasno, da je bil razpad Jugoslavije tako kompleksen in v celoti tako težko dojemljiv, da se ga preprosto ne da pojasniti z enim samim filmom. Sodobni avtorji tega zato večinoma niti ne poskušajo več, ampak se raje osredotočajo na delčke te katastrofe« (Vojnović, Priloga A)

Ob upoštevanju zgornje kvalifikacije je rdeča nit te naloge razmerje med posameznimi narodi, ki so živeli v skupni Jugoslaviji, in njihova predstavitev v izbranih filmih. Filmi so med seboj izrazito različni, vsak izmed njih pa izstopa po specifičnih lastnostih, ki jih druga dva ne vsebujeta v takšni meri. Medtem ko je film *Lepa sela lepo gore* simbolično in metaforno bogatejši od preostalih dveh, je njegova zgodba težja in bolj obremenjujoča. Nadalje je ravnovesje med humorjem in dramo v *Ničiji zemlji* ravno pravšnje in poskrbi za pravo paleto občutkov, po drugi strani pa je filmu *Kako je počeo rat na mom otoku* po našem mnenju nedvomno najbolje uspelo gledalcu prenesti občutek obenem absurdnosti in humorja.

V nalogi smo si postavili več raziskovalnih vprašanj, na katera v nadaljevanju tudi odgovarjamo.

Odgovor glede vprašanja pozicioniranja vsakega od narodov v zgodovinski kontekst razpada nekdanje Jugoslavije oziroma natančneje, glede vprašanja izpostavljanja krivde za vojne na Balkanu med letoma 1991 in 1995, je pravzaprav enak pri vseh treh analiziranih filmih. Jasne opredelitve, kdo je kriv za vojno, ni. Medtem ko Srbi trdijo, da oni že ne, saj vojne neposredno na njihovem ozemlju sploh ni (*Lepa sela lepo gore*), pa tudi pri bosanskem (*Ničija zemlja*) in hrvaškem filmu (*Kako je počeo rat na mom otoku*) odgovora na to vprašanje pravzaprav ne dobimo. Vsaka izmed strani bolj kot za to, da bi se osredotočala na pripisovanje krivde drugemu, poskrbi za predstavitev svoje lastne vloge v vojni, pri čemer gre vsakič za vlogo ogroženega. Razloge za nastali položaj se v vseh treh filmih milo pripisuje drugi strani, a ne z neposrednimi obtožbami, pač pa prek predstavljanja lastne vloge žrtve.



Godini se zdi zanimivo, da »so se vsi izogibali tega, da bi rekli, kje je vzrok in kaj je bila posledica. Vse to je v filmih tako fino opravičeno in opravičljivo in kar nenadoma popolnoma človeško.« (Godina, Priloga B)

Vojnović pa meni, da vsi trije filmi krivdo drobijo na različne dejavnike,

*se pa pri tem ne znajo, ne zmorejo ali preprosto nočejo odpovedati postopkom, s katerimi krivdo vpletenih na tak ali drugačen način skušajo in uspevajo razumeti. S tem pa jo seveda tudi opravičujejo. Na tak način so filmi gledalcu všečni, dialogi v njih so duhoviti, liki, tudi negativci, v glavnem večplastni in zanimivi, privlačni. A ravno privlačnost oziroma vsaj precej vidna želja po njej te filme vsaj malce oropa močnejše, neposrednejše kritike in jasnejše, bolj nedvoumne opredelitve do krivcev.* (Vojnović, Priloga A)

Na vprašanje, kako so v filmih predstavljene posamezne etnične skupine, ni enoznačnega odgovora. Po skrbnem ogledu in analizi filmov je mogoče napraviti le ta zanesljiv zaključek, da jim je skupno le to, da vsaka izmed njih svoj narod predstavlja kot žrtev in ne kot napadalca. V filmu »Nikogaršnja zemlja« na primer, kjer sta obe etnični skupini ujeti v enakovrednem položaju (rovu), je vseeno Bošnjak tisti, ki leži na mini.

Vprašanje ideologije ter znaki in simboli nacionalne identitete lastnega naroda, ki so v skladu s prevladujočo ideologijo, se pojavljajo v vseh treh filmih, pri čemer pa so ta vprašanja različno intenzivno izpostavljena. Uporabljena ikonografija posameznih nacionalizmov, ki smo jo predstavili že v teoretskem delu naloge, je v vseh treh filmih pogosta, kar pomembno prispeva k sporočilni vrednosti posameznih kadrov oziroma filma v celoti. V tem pogledu še posebej izstopata dva filma, in sicer *Kako je počeo rat na mom otoku* (številni transparenti pred vojašnico s sporočili, ki izražajo miroljubnost Hrvaške v nasprotju s Srbijo; plapolanje hrvaških zastav izven kasarne; vrata vojašnice v barvah jugoslovanske zastave; uniforme vojakov *sivo maslinaste boje* ter čelade z rdečo zvezdo na sredini) ter film *Lepa sela lepo gore*, ki je prav tako poln znakov in simbolov ter glasbene podlage in dialogov, ki predstavljajo srbsko ideologijo tistega časa. Še najmanj ideološko obarvan je film *Nikogaršnja zemlja*, v katerem je mogoče le redko opaziti ideološko obarvana sporočila.

V izbranih filmih je Jugoslavija predstavljena na izredno simboličen način. V vseh treh filmih opazimo simbolični prikaz kaosa in brezizhodnosti ploščaja. Glavno prizorišče dogajanja je vedno prostor brez izhoda, naj bo to vojašnica, predor ali rov.

Vsi trije filmi izpostavijo odnos le dveh narodov – v primeru hrvaškega filma odnos Hrvatov in Srbov, v primeru srbskega filma in filma Bosne in Hercegovine pa odnos Srbov in Bošnjakov. V zadnjem je izpostavljena tudi vloga Zahoda, kar je v primerjavi z ostalima dvema filmoma izjema. Zahod je prikazan kot popolnoma pasiven, brez kakršne koli ambicije, da bi položaj pomagal rešiti. V filmu *Lepa sela lepo gore* je Zahod sicer obstransko reprezentiran, a le kot popolnoma »neuporaben« in poln nevednosti in nerazumevanja dejanskega dogajanja na vojnem območju.

Vsi trije filmi so scenaristično zelo močni – so nepredvidljivi, temeljijo pa na črnem humorju, metaforah in všečnih likih, ki jih gledalec spremlja z užitkom. »Če pogledamo te junake – vsakega izmed njih ti nenadoma pokaže v takšni luči, da ga sprejmeš in ti ugaja s to svojo posebnostjo. In s tem nikoli pravzaprav ne pove, kje je vzrok in katera ideologija je pravzaprav pripeljala do tega.« (Godina, Priloga B) Mogoče je torej napraviti zaključek, da zgodbe (ne glede na to, koliko so gledalcu všeč) niso predstavljene na način, ki bi nepoznavalcu razložil dogajanje v Jugoslaviji.

Vojnović o izbranih filmih pove, da imajo »vsi trije [filmi] pomembno družbeno-politično vlogo in to je velik dosežek.« (Vojnović, Priloga A) Ne glede na to, da nobeden izmed treh filmov ne prikaže celotne slike dogajanja v času razpada nekdanje Jugoslavije, ki bi nepoznavalcu razjasnila potek dogodkov, vsi trije pustijo močno sled. Pustijo vtis, kako absurdna je vojna in kaj stori z medsebojnimi odnosi »malih ljudi« različnih narodov zaradi hegemonskih interesov vladajočih. SFRJ je razpadla počasi, a toliko hitreje so se skrhalo ali popolnoma uničili odnosi ljudi različnih narodov, ki so pred tem sobivali v skupni državi. Počasi se ti odnosi ponovno gradijo, saj je duh nekoč skupne države še vedno prisoten. Da bi bil ta občutek nekdanje skupne zgodovine še naprej živ in se z generacijami ne bi popolnoma porazgubil, je vloga filmov, kot so izbrani trije, še kako pomembna. Prav zato pa je film eden najmočnejših medijev v današnjem svetu in so trije

filmi *Ničija zemlja*, *Kako je počeo rat na mom otroku* in *Lepa sela lepo gore* res veliko več kot filmi. So pomemben zapis in opomin izkušnje, ki je bila enako boleča za vse, ne glede na narod in stran. Prav film, kot množičen medij, pa nam omogoča, da lahko spoznamo vidik vsake izmed vpletenih strani, ki so jih vojne po letu 1991 prizadele. Vsaka izmed njih je namreč nestrpnost, sovražnost, konflikt in manipulacijo doživela po svoje in del teh zgodb so ti filmi tudi zapisali. Zato pa so kulturni.

## 6 LITERATURA

Anderson, Benedict. 1998. *Zamišljene skupnosti*. O izvoru in širjenju nacionalizma. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Balkans Aljazeera. 2013. Dostopno prek:  
<http://balkans.aljazeera.net/vijesti/srebrni-medvjed-filmu-danisa-tanovica>. (1. julij 2013).

Blic Online. 2011. Dostopno prek:  
<http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/236189/Valter-brani-Sarajevo-videlo-115-milijardi-gledalaca>.  
(1. julij 2013).

Brilej, Roman in Boris Čibej. 1995. *Felixiada*: Še en slab slovenski državotvorni film?. Mladina (18.oktober): 42-46.

ddr. Borak, Neven, dr. Zdenko Čepič, dr. Vida Deželak Barič in drugi. 2006. *Slovenska novejša zgodovina 1848-1992*: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.

*Cinema Komunisto* (Dribbling Pictures, rež. Mila Turajlić, 2010).

Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja. 2002. *Cooltura*: Uvod v kulturne študije. Ljubljana: Študentska založba.

*Dvajset let samostojnosti RS 2011*. 2011. Dostopno prek:  
<http://www.dvajset.si/fileadmin/dokumenti/PDF/20let.pdf>. (1. julij 2013).

Furlan, Silvan, Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec. 2011. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931 – 2010*. Ljubljana: Umco d.o.o. in Slovenska kinoteka.

Glenny, Misha. 1992. *The fall of Yugoslavia*. London: Penguin Books.

Godina, Karpo. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 7. september.

Goulding, J. Daniel. 2004. *Liberated cinema – Yugoslav Film Experience, 1945-2001*. Zagreb: V.B.Z.

Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural representations and signifying practice*. Ljubljana: The Open University.

Hutchinson, John in Anthony D. Smith. 1994. *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press.

Jutrarnji list. 2010. Dostopno prek:

<http://www.jutrarnji.hr/-kako-je-poceo-rat-na-mom-otoku--najvazniji-je-hrvatski-film/875409/>. (1. julij 2013).

Lassen, Helena. 2008. *Nacionalizem in kultura: Primer filma Emirja Kusturice*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Levi, Pavle. 2009. *Razpad Jugoslavije na filmu: Estetika in ideologija v jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Matković, Sanja. 2009. *Konstrukcija in pripisovanje krivde v filmih, ki reflektirajo zadnjo vojno na Balkanu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Mazower, Mark. 2008. *Balkan: Od konca Bizanca do danes*. Ljubljana: Založba Krtina.

Meier, Viktor. 1995. *Yugoslavia: A history of its demise*. New York: Routledge.

Ojsteršek, Nina. 2007. *Ameriška nacionalna identiteta v Hollywoodskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Pirjevec, Jože. 1995. *Jugoslavija 1918-1992*. Koper: Založba Lipa.

Pušnik, Maruša. 2004. *Trčenje pomenov – komuniciranje in kulturna konstrukcija mej*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Prunk, Janko. 2002. *Kratka zgodovina Slovenije*. Ljubljana: Založba Grad.

Radio Sarajevo. 2002. Dostopno prek:  
[www.radiosarajevo.ba/novost/107062/dan-kada-je-nicija-zemlja-dobila-oscaro](http://www.radiosarajevo.ba/novost/107062/dan-kada-je-nicija-zemlja-dobila-oscaro). (1. julij 2013).

RTVSLO MMC. 2011. Dostopno prek:  
<http://www.rtv slo.si/kultura/film/danes-na-tvs-1-film-o-vojakih-ki-niso-hoteli-streljati/273416>. (1. julij 2013).  
<http://www.rtv slo.si/kultura/film/osamosvojitvena-vojna-v-filmski-zgodbi-skozi-oci-dveh-vojakov/259885>. (1. julij 2013).

S. Đurić. 2011. *Srđan Dragojević levičar u duši*. Dostopno prek:  
<http://www.vesti-online.com/Scena/Film/177265/Srdan-Dragojevic-levicar-u-dusi>. (1. julij 2013).

Salecl, Renata. 1994. *The spoils of freedom: Psychoanalysis and Feminism After the Fall of Socialism*. London in New York: Routledge.

Seljak, Matej. 2005. *Spopad civilizacij na Balkanu?* Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Siebler, Laura in Allan Little. 1996. *The Death of Yugoslavia*. London: Penguin Books in BBC Books.

*Slovenski filmski center*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/>. (19. april 2013).

Smith, D. Anthony. 1991. *National Identity*. Middlesex: Penguin Books.

Stankovič, Peter. 2005. *Rdeči trakovi*. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu. Ljubljana: Založba FDV.

Škrinjar, Sanja. 2010. *Nacionalne mitologije in religije ter njihova vloga v vojni na ozemlju bivše Jugoslavije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Švajncer, J. Janez. 1997. *Uniforme*. Celje: Muzej novejše zgodovine.

Vojnović, Goran. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 25. avgust.

Zavelcina, Iris. 2007. *Pojmovanje nacionalne identitete pri zgodnjih mladostnikih: koncept nacionalnosti v šolskem diskurzu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Wachtel Baruch, Andrew. 2003. *Ustvarjanje naroda, razbijanje naroda: književnost in kulturna politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Center za slovensko umetnost.





## **PRILOGA A: Intervju z Goranom Vojnovičem**

**Film »Kako je počeo rat na mom otoku« je eden prvih, ki so razpad Jugoslavije prikazali s humorjem. Kakšen se vam zdi in kako ocenjujete prikaz vloge Hrvatov v filmu v vojni po razpadu SFRJ? Kaj pa Srbov, Bošnjakov in Slovencev? Kakšne vloge so po vašem mnenju pripisane posameznim etničnim skupinam?**

Razlike med prikazom določenih etničnih skupin v glavnem temeljijo na dejstvu, da so se vsaj v devetdesetih letih tako hrvaški kot bosanski filmarji izogibali kritike pripadnikov lastnega naroda, ki so tako večinoma obveljali kot nedolžni, simpatični junaki oziroma, v primeru hrvaškega »vojnega« filma (Bogorodica, Dubrovački suton, Anđele moj dragi) kot uboge, nemočne trpeče junakinje. Šele Vinko Brešan je s svojimi filmi (še najdlje je šel s Pričami) obrnil ploščo in se odpovedal takratni domovinski dolžnosti po prikazovanju dobrih Hrvatov in demonskih Srbov. Eden od razlogov, da se je zatekel v humor, pa je bil zagotovo ta, da Hrvaška še zdaleč ni bila pripravljena na resen, vsaj približno objektivni film s to tematiko, komedije pa mu ni pretirano zamerila.

**Drugi film, izbran za analizo, je Dragojevičev »Lepa sela lepo gore«. Požel je različne odzive, nekateri so bili nad njim navdušeni, drugi pa so ga označili za izdelek »fašistične kinematografije«. Se tudi vam zdi sporen in če se vam zdi, zakaj?**

**Kako so v filmu »Lepa sela lepo gore« prikazani Srbi, kako Hrvatje in Bošnjaki? Kakšne vloge so pripisane posameznim etničnim skupinam?**

Naj nadaljujem z odgovorom na prejšnje vprašanje. Za razliko od Hrvaške in Bosne je srbski film precej bolj kritično gledal na vlogo svojega naroda v dogajanju na Balkanu in bil s tem veliko bliže resničnosti kot večina drugih filmov. Od tod deloma izhaja tudi uspeh Dragojevičevega filma, saj je bil to po dolgem času prvi film, ki je operiral z antijunaki. Režiserja namreč sploh ne zanimajo ne Muslimani, ne Hrvati, ki se v filmu komaj da pojavijo. Njegov interes so samo Srbi, katerih zločinska dejanja pa film poskuša razložiti z najrazličnejšimi motivi in tu za marsikoga postane problematičen. Z njimi začnemo sočustvovati, jih razumeti, ob tem so še duhoviti, čustveni, razumni, in namesto, da bi nam bili kot zločinci odbojni, jih vzljubimo, kakor skoraj

vedno vzljubimo filmske antijunake.

Dragojevičevi Srbi so seveda polni stereotipov in stereotipne nacionalne patologije, a so vseeno večdimenzionalni liki, s svojimi zgodbami in osebnimi zgodovinami. Narejeni pa so tako, da jih imamo gledalci radi.

Film pa je sporen tudi zaradi ozadja svojega nastanka. Snemali so ga namreč že med vojno na območju etnično očiščenega Višegrada, ki je bil takrat pod patronatom danes obsojenega vojnega zločinca Milana Lukića. Dragojevičeva drznost in pogum snemati do Srbov vendarle zelo kritičen film sredi vojne vihre, je tako hkrati tudi njegov problem, ki ga je Dragojevič le še poglobil, ko je enega svojih poznejših filmov (Sveti Georgije ubije aždaju) snemal na prostoru nekdanjega koncentracijskega taborišča v Omarski.

**Kako pa so te tri entitete, predstavljene v filmu »Ničija zemlja«? »Ničija zemlja« je prejela mnoge mednarodne nagrade, med drugim tudi oskarja za najboljši tujejezični film. Kako to vpliva na razumevanje in razlago vojne po razpadu SFRJ mednarodnemu občinstvu?**

Film Ničija zemlja je predvsem dokaj uspešen poskus poenostavljenega pogleda na dogajanje v Bosni, ki je bil razumljivo bližji širšemu, mednarodnemu in še posebej ameriškemu občinstvu, kot precej zapletena zgodba in struktura filma Lepa sela lepore ali divja metaforičnost Kusturičevega Undergrounda. V tem primeru je Ničija zemlja najbolj politično korekten film, prinaša pa tudi ostro kritiko mednarodnih opazovalcev (kar pa mu ne koristi preveč), in to je občinstvu po navadi dokaj všeč. Dejstvo je, da mednarodno občinstvo, ki ne pozna preteklosti Jugoslavije, ni zmožno razumeti vsega, kar mu pripoveduje Dragojevič, lahko pa razume (oziroma se mu zdi, da razume) skoraj vse, kar mu ima za povedati Tanović.

Za povrh nas je film v svoji zgodovini navadil na poenostavljanje zgodovine in filmskim gledalcem je to zelo blizu.

**Naslednja vprašanja se nanašajo na vse tri filme in so ključna raziskovalna vprašanja magistrske naloge: kako so različne etnične skupine pozicionirane v izbranih filmih? Če je vprašanje krivde v filmih izpostavljeno, kateri elementi prikazujejo krivdo?**

Za vse tri filme je po mojem značilno, da krivdo drobijo na različne dejavnike (s čimer se sicer

pozitivno odmaknejo od nacionalistične logike domoljubnih, predvsem hrvaških filmov o zlih »drugih« in nedolžnih »naših«), se pa pri tem ne znajo, ne zmorejo ali preprosto nočejo odpovedati postopkom, s katerimi krivdo vpletenih tako ali drugače skušajo in uspevajo razumeti. S tem pa jo seveda tudi opravičujejo. Na tak način so filmi gledalcu všeč, dialogi v njih so duhoviti, liki, tudi negativci, v glavnem večplastni in zanimivi, privlačni. A ravno vidna želja po ugajanju te filme vsaj malce oropa močnejše, neposrednejše kritike in jasnejše, bolj nedvoumne opredelitve do krivcev.

**Ali se vam zdijo izbrani filmi ideološko obarvani? Kateri so ključni prizori oziroma elementi, ki dajejo filmom ideološko sporočilo? Kateri izmed treh filmov je najbolj ideološko zaznamovan?**

Dragojevićevo odločitev, da v filmu o vojni v Bosni na vse skupaj pogleda s srbske strani, lahko razumemo kot ideološko, saj predvideva, da je na Bosno možno gledati z etnično čistim pogledom. Beograjski režiser namreč predvideva, da obstaja srbska plat zgodbe o Bosni in to je lahko ideologija, pa čeprav legitimna v toliko, v kolikor se režiser kot Srb odloči ukvarjati le s svojim narodom, z njegovimi demoni in krivicami. A pri tem nikoli ne potegne niti približno tako močne ločnice med bosanskimi Srbi in Srbi iz Srbije, kot med Srbi in Muslimani.

Tanović na Bosno kot Bošnjak gleda veliko bolj celovito in tudi zato je bil njegov film po mojem lepše sprejet. On ne vleče tako jasnih ločnic, končna metafora Bosne, ki leži na mini in bo ob vsakem premiku eksplodirala, se namreč nanaša tako na njen srbski kot na bošnjaško-hrvaški del. A tudi ta celoviti pogled na bosansko stvarnost bi lahko kdo razumel kot ideologijo. Še bolj pa kot idealizem.

Vinko Brešan je z ideologijo še najmanj obremenjen, od vojnega dogajanja je tudi toliko odmaknjen, da nima potrebe po ideoloških temah in opredeljevanju. On se vsemu elegantno izogne z absurdom.

**Kako je v filmih predstavljena vloga Zahoda?**

Najbolj neposreden je pri tem seveda Tanović, ki zelo kritično prikaže »nevmešavanje« Zahoda in njegovo skrb za lastne interese, medtem ko se Dragojević osredotoči na stereotipe o

primitivizmu, s katerimi je Zahod gledal na dogajanje v Jugoslaviji. Oba želita del krivde valiti na Zahodnjake, a pri tem ne zarežeta tako globoko kot pri drugih motivih v svojih filmih.

**Kako izbrani filmi vplivajo na percepcijo gledalcev o razpadu SFRJ? Kako predstavitev posameznih etničnih skupin v filmih vpliva na percepcijo gledalcev o teh skupinah?**

Vsi trije filmi so pomembni z vidika, da so bolj ali manj radikalno presekali z nacionalistično dogmo o nedolžnosti pripadnikov lastnega naroda v vojni v Bosni. Pri tem je bil Brešanov film sploh prvi hrvaški film, ki si je drznil prikazati drugačno podobo vojne. Je pa pri vseh treh zaslediti tendenco prikazati, da je bil razpad skupne države neizogiben in po pojasnjevanju tega zapletenega procesa. Tu pa seveda ne gre brez poenostavljanj in mnogi dolgoletni družbeno-politični procesi so včasih povzeti v eno samo duhovito repliko, ki bolj ali manj zadene v bistvo. Ljubezna jugoslovanske kinematografije in njenih največjih igralskih zvezd pa tudi piscev in režiserjev do učinkovitih, nepozabnih filmskih replik je tu močno prisotna in včasih dodatno prispeva k posploševanju in poenostavljanju.

**Ali izbrani filmi prikazujejo stereotipne predstavitve o Hrvatih, Bošnjakih, Srbih in Slovencih?**

No, o Slovencih ne izvemo skoraj nič. Oni so ex-jugoslovanom tako ali tako tabula rasa. S stereotipi o ostalih narodih pa se režiserji z veseljem poigravajo, sploh Dragojević, ki je v tem največji mojster, kar smo lahko videli tudi v njegovi Paradi. Stereotipizacija je, to je v tem kontekstu nujno dodati, dediščina jugoslovanske kinematografije (ali morda kar jugoslovanske popkulture), ki jo je imela zelo rada.

**Kateri izmed filmov je scenaristično, glasbeno in scenografsko (orodja simbolike) najmočnejši?**

Rekel bi, da je Dragojevićev scenarij najmočnejši, najkompleksnejši. Njegov film odpre tudi največ tem in poseže najgloblje v jugoslovansko travmo (tu igra pomembno vlogo predor, v katerem so ujeti njegovi junaki in s pomočjo tega Dragojević naslika prisposodbo nekdanje

države). Tanović ga morda preseže le z zaključnim prizorom svojega filma (vojak leži na mini, vsi ga zapuščajajo), ki je odlična in suvereno režijsko izpeljana, tudi lepo glasbeno podložena prisposoba Bosne in njene negotove prihodnosti.

### **Zakaj v Sloveniji ni veliko filmov, ki bi se ukvarjali s tematiko vojne po razpadu SFRJ?**

Nas se to ne tiče. Ne čutimo se del tega. Radi bi verjeli, da to nima nobene zveze z nami, ker smo se mi že pred tem odcepili in nismo bili več del prostora, ki ga je zajela vojna vihra. To našo nevpletenost so se scenaristi in režiserji (pa tudi komisije na Filmskem centru, ki so nekaj scenarijev na to temo gladko zavrnile), kot kaže, odločili ohranjati.

### **Kako vi kot režiser in scenarist gledate na sporno predstavitev etničnih skupin in drugih ideoloških vprašanj v filmih?**

Ni sporna sama predstavitev, sporen je lahko le način posameznega režiserja, kako se te predstavitev loti. Tudi za ideološka vprašanja je film lahko povsem primeren prostor, se je pa treba zavedati, da je to zelo spolzek teren, na katerem le redkim uspe izvleči celo kožo.

### **Če bi si nekdo, ki ne pozna zgodovine Jugoslavije, poskušal ustvariti sliko dogajanja samo skozi te tri filme, kakšna bi bila njegova slika? Bi se ujemala z dejanskimi razmerami od leta 1990?**

Mislím, da je ogled treh filmov premalo za dejansko razumevanje stanja. Morda bi gledalcu nekaj osnovnih stvari postalo jasnih, a z vsakim teh treh filmov bi se mu tudi odprla določena vprašanja. Bolj, ko se od vojne odmikamo, bolj nam vsem skupaj postaja jasno, da je bil razpad Jugoslavije tako kompleksen in v celoti tako težko dojemljiv, da se ga preprosto ne da pojasniti z enim samim filmom. Sodobni avtorji tega zato večinoma niti ne poskušajo več, ampak se raje osredotočajo na delčke te katastrofe (Crnci, Obični ljudi), kar je tudi v sozvočju s trendi v sodobni svetovni avtorski kinematografiji. Ta vse manj poskuša prikazati celotno sliko nekega prostora ali časa, ampak se še največkrat odloča za distancirano, a natančno seciranje mikrokozmosov.

### **Kakšna je vaša ocena izbranih filmov?**

Vsi trije so več kot samo filmi, vsi trije imajo pomembno družbeno-politično vlogo in to je velik dosežek. Ob tem je dejstvo, da govorimo o treh dobrih filmih, v primeru Dragojevićevega o zelo dobrem, ki so znotraj svojih kinematografij in kultur kot tudi širše v marsičem prelomni. Mednarodni uspeh Tanovićevega filma je, denimo, zagotovo vplival tudi na položaj bosanskega filma v svetu. Predvsem pa so vsi trije filmi omogočili svojim avtorjem lepo in uspešno nadaljevanje kariere, ki nam je prineslo še nekaj dobrih filmskih izdelkov.

**Najlepša hvala za sodelovanje in vaše zanimivo razmišljanje!**

## **PRILOGA B: Intervju s Karpom Godino**

**Bi mogoče začeli kar s filmi in režiserji, ki so v jugoslovanskem prostoru v svojih delih promovirali jugoslovanstvo, v katerih pa je že izrazito izpostavljena promocija politike lastnega naroda?**

Zanimivo je, da skoraj ne najdem primera, ko bi režiserji neposredno promovirali jugoslovanstvo. Če za hip preskočiva na teater in omeniva Nušiča. On je srbski komediograf, ki tam deluje fantastično. Je sicer tudi univerzalen, ampak v tem okolju je dvakrat več vreden, ker se ga enostavno bere drugače. Srbom Nušičeva dela pomenijo veliko več, ker se nekako stopijo s tistim okoljem oziroma so iz tistega okolja zrasla. Enako je tudi pri slovenskih filmih. Cvetje v jeseni, na primer. Gre na nek sentiment, neke slovenske zadeve, kar bo Srb dosti težje razumel in se s tem poistovetil. Sicer bo, ampak se med gledalcem in filmom vseeno vzpostavijo neke druge tipalke. Če se vrneva nazaj na promocijo neke politike. Kovačić kot scenarist (pa tudi režiral je), rad rahlo poudari srbstvo in ga povzdigne. Na Hrvaškem je tak primer, vsaj mislili bi, to Vrdoljak. Pa ni. On s politiko in Tudžmanom začne pozneje, ko je postal praktično nacionalist. V filmih do takrat pa je bilo celo obratno. Presenetljivo je, da je pozneje, ob njegovem vstopu v politiko iz nekega umetniškega okolja kar nenadoma iz njega prišlo ven nekaj popolnoma nasprotnega. Da bi imeli torej en tak izrazit primer promocije politike lastnega naroda - ga pravzaprav nimamo. Tudi v Bosni ne. Vse je zaznamovano z neko barvitostjo te dežele (govorimo o mentaliteti, karakterju, navadah in tako dalje). In to, kar imamo še danes radi pri bosanskih filmih, je bil ta humor, ki pa smo ga Slovenci tako podoživljali. Ampak v Bosni tako med sabo komunicirajo in življenje teče na tak način. To ni nobeno pretiravanje, čeprav je pri nas potem to videti tako. Ko gledaš z eno distanco, nenadoma dobiš občutek, kot da so te stvari izbrane in prenapete. Ampak niso!

**Je bilo to mogoče tudi zaradi cenzure, kako je bilo s tem in vsemi filmi, ki so pristali v bunkerju?**

V vseh teh okoljih sem tudi sam delal. In res je, da je šlo velikokrat za kritiko države. Malo v Sloveniji, malo več na Hrvaškem, največ v Srbiji, delno v Bosni in minimalno v Makedoniji.

Nihče sicer države ni kritiziral z nekimi direktnimi nacionalističnimi puščicami, ampak je bilo v vseh primerih, ki so bili kritika sistema in oblasti, dosti jasno, da gre za to. Govorilo se je pa precej v metaforah. Nekateri so bili v tem že pravi mojstri. Oglelal si si zadevo in jo razumel kot prijazno, šele pozneje, ko si malo razmislil, pa si ugotovil, kaj je bilo za tem. Ogromno pa jih je metafore znalo dešifrirati takoj. Pravzaprav je bilo možno dvojno gledanje. Tisti, ki ni znal gledati dvoplastno, si je mislil dobro. So pa imeli politiki tudi svoje bralce, ki so tistim politikom, ki sami niso znali razbrati drugega pomena, to razložili. Tako da je bila to velika igra.

### **Ali to opazite tudi v izbranih treh filmih?**

Tu sem najbolj zadržan v zvezi s filmom Lepa sela lepo gore. V njem je precej prikrita in nepovedanega. Delo Beograščana iz cele zadeve popolnoma izvzame Srbijo, v filmu je praktično ne najdeš. Na tak način bi lahko sklepal, da so Srbi samo Srbi iz Bosne in Bošnjaki Muslimani.

**Tudi npr. v tistem predoru, kjer se film odvija, so ves čas prikazani samo Srbi in oni so v neki nemočni poziciji, medtem ko so Bošnjaki nad njimi (lokacijsko na mestu, kjer imajo večjo možnost, da napadejo) ...**

Zame so moralno sporne tudi te vasi, ki gorijo in so prikazane v filmu ... To je bilo posneto zelo kmalu po tem, ko so te vasi dejansko gorele. In da gre filmska ekipa tja in da vas ponovno zažge, medtem, ko se je nedolgo nazaj v istih vaseh dogajalo marsikaj!

Zgrádi neko stvar, napravi kulise, pojdi v Istro, kjer je kakšna zapuščena vas in posnemi tam! Ne pa, da greš na dejanska pogorišča teh bosanskih vasi, kjer je bilo trpljenje zaradi vsega tega nepojemljivo.

### **Se mogoče spomnite, kakšen je bil odziv potem, ko so film tam snemali?**

Ne, ne, to je popolnoma moja opažanje. Nikogar nisem niti slišal, da bi to omenil. Jaz tako čutim.

### **Vam se torej film zdi sporen? Najbolj od vseh?**



Ja, absolutno! Medtem, ko je hrvaški najbolj mil. Pri Tanoviću je zanimivo, da je uporabil lik iz Banja Luke in šel tako spet na ožje področje. Zanimivo je, da so se vsi izogibali temu, da bi rekli, kje je vzrok in kaj je bila posledica. Vse to je v filmih tako dobro opravičeno in opravičljivo in kar nenadoma čisto človeško. Tudi film Lepa sela lepo gore vse lepo opraviči. Vsak ima težave in potem se pokaže, da se je nekdo pač žrtvoval za svojega bližnjega. Takšen primer je na primer, ko se kleptomani vrne domov ravno takrat, ko je njegov brat vpoklican v vojsko, ampak se zanj žrtvuje in gre namesto njega v vojsko sam. Vse to tako lepo prikaže. Ampak mene tak prikaz stvari kar malo jezi.

**Opazimo lahko pozitivno stereotipizacijo pri nekaterih, kajne? Brešan npr. vse obrne na humor.**

Ja, vse je tako prekleto nedolžno. Je krvavo in smo zverine, kot so vsi ljudje po celem svetu, ampak potem se nekako čudežno opraviči. Kar nenadoma je vse tako relativno. Pri Ničiji zemlji je na primer zanimiv UNPROFOR. Sem razmišljal, kako je film tako gladko dobil oskarja, ker OZN pravzaprav dirigirajo Američani. Pa so lepo vse zvrnili na Francoze in Angleže, celo stvar pa so potem uredili v Ameriki.

**Predstavitev Zahoda v filmih. Brešan na primer Zahoda sploh ne omenja, Dragojević ...**

Dragojević z novinarko, Tanović pa tudi z novinarko in še vsem ostalim arzenalom zadaj. In na koncu praktično obsodijo svet, Zahodnjaki pa so »prasci«. Dogodki v Srebrenici so bili res grozoviti. Pa to, kar počne OZN v Afriki, to je vse strahota. Oni ščitijo interese določenih skupin, določenih korporacij ... to je vse vodeno tako, da so oni šahovske figure, ki jih premika nekdo drug. In to, kar je bilo najprej napisano kot njihovo poslanstvo, to je vse skupaj že daleč, daleč od tega. Boj se jih, ko se ti pojavijo.

**Kako pa vi mislite, da ti filmi vplivajo na gledalce? Na primer Ničija zemlja je dosegel tudi mednarodno javnost, kako mislite, da si potem gledalci to tematiko interpretirajo?**

Vrag je, ker so jim filmi všeč. In potem lahko prodaš marsikaj.

**Kateri pa so za vas elementi, ki so v teh filmih gledalcem všeč?**

To pomeni, da nikjer ni neke prave ostrine. Nikjer stvari ne povejo do konca. Vse je na nivoju humornega, neobvezujočega. In ta humornost oziroma specifika (tako kot sem prej govoril, da Nušića Srbi še bolj podoživljajo kot ga recimo mi, posebno pa Zahod) - tako je tudi s temi filmi. Narejeni so tako, da zadovoljijo. Všeč so ti, da jih rad pogledaš in te ne prizadene. Ampak to ti stvari ne razčisti, proda ti točno tisto, za čemer stoji avtor, čeprav sam ve, da malo manipulira. V filmih je ogromno manipulacije.

**Kje ste jo pa na primer opazili? Ravno pri tej predstavitvi kot npr. Lepa sela lepo gore?**

Tako je. Če pogledamo te junake – vsakega izmed njih ti pokaže v takšni luči, da ga sprejmeš in ti s to svojo posebnostjo ugaja. In s tem nikoli pravzaprav ne pove, kje je vzrok in katera ideologija je pravzaprav pripeljala do tega.

**Ideološko se vam potem zdijo obarvani. Je kateri izmed treh filmov izrazito obarvan, ali se vam kateri izmed njih sploh ne zdi?**

Ne, jaz ravno govorim o ideologiji, ki je pripeljala do te vojne. Te stvari filmi zamažejo. Ne samo ideologijo, ki je pripeljala do vojne, ampak tudi krivca, če ga lahko tako imenujemo. Ne vem pravzaprav, kaj lahko en gledalec, ki je izven tega prostora, iz vsega izlušči. Če sploh kaj - zagotovo pa napačno informacijo. Ker je v filmu praktično ni. Je samo nakazana in to zelo površno.

**Zanimivo je, kako se pa na primer v Ničiji zemlji delajo norca iz Balkana. Na način »mi divjaki, zdaj si pa lahko dovolimo vse možno«. Ta predstavitev je norčevanje iz samega sebe.**

Je tudi to, ja. Drugače pa moram priznati, da se vse tri filme lepo gleda. Vsi trije so narejeni z nekim znanjem.

**Ali bi katerega izpostavili, da je scenaristično najmočnejši?**

Najčistejši je zagotovo Ničija zemlja. Dramaturški lok ima popolnoma lepo izdelan in vodi te do presenečenja na koncu. Kaj se bo zgodilo, se z začetka ne da razbrati. Ta scenarij je obrtno zagotovo najboljši – torej, če gledava scenarij klasično, po pravilih. Osebno imam raje stvari, ki niso tako dodelane. Ampak od izbranih treh je Ničija zemlja še vedno tisti, ki mu bi mu dal prednost.

**Kaj pa skozi metafore? V katerem filmu je po vašem mnenju zelo močno simbolika, katerega bi izpostavili?**

V teh filmih metafor ni veliko. To smo znali mi vplesti v svoje filme. Bi moral bolj podrobno razložiti, kaj smo razmišljali in kako smo to preoblikovali, da so stvari šle potem skozi. Ampak takratna oblast je takšne filme tudi potrebovala, da je lahko film šel na festival, tam požel uspeh, videti pa je bilo, kot da cenuzura dejansko pri nas sploh ni obstajala. Tukaj pa so nas potem vseeno privili.

**Saj Tito si je želel narediti na območju Jugoslavije kraj največje filmske produkcije, kajne?**

Ja, on je bil sploh navdušen. Ste gledali tale film Cinema Komunisto?

**Ja!**

Zdaj, ko predavam tudi na Reki, sem pred kratkim s študenti napravil en film, ki je zaključno

izpitno delo. Prav zato sem se dokopal tudi do Galeba. S študenti in vodniku, ki nas je po Galebu vodil, smo si ga imeli priložnost ogledati. Tam je krasno! Imajo kinodvorano, kjer se je platno spustilo dol in izpod platna je prišel ven klavir (malo ljudi ve, da je Tito igral klavir). Imam celo eno sliko: on za belim klavirjem, igra kot nor. In čeprav Galeb hitro razpada, je še vedno notri lepo platno in vse. Mogoče kot zanimivost in detajl: njegova spalna soba je imela ogromno francosko posteljo, je pa v glavnem spal ločeno od Jovanke. Med njunima spalnicama je bil vmes hodnik. On je imel tudi ogromno teraso oziroma palubo. Odprl se ti je čudovit razgled, videti je bilo kot izhod iz vile. Vodnik nam je pokazal tudi omaro v njegovi sobi, ki je imela skrivni izhod naravnost na nek hodnik, ki drugače sploh ni bil dostopen. Če je Tito slučajno kaj grešil, je šla lahko tista oseba tam skozi, pa je nihče ni videl. In to je bilo tako dobro narejeno, da, ko omaro odpreš, sploh ne vidiš, da so tam pravzaprav vrata na hodnik.

**Ja, meni je bil ta film zelo všeč. Jaz na primer, in to je bil tudi en razlog, zakaj sem se lotila za magistrsko te teme, ker nas niso o tem nič učili. Tako v osnovni, kot v srednji šoli so del o razpadu Jugoslavije kar preskočili. In vedno me je zanimalo, kaj se je dogajalo na tem območju.**

Jaz sem to dejansko vse skozi dal, ker sem bil tudi direktor fotografije in takrat sem bil strahotno iskan. Letno sem dobival tudi po 20 scenarijev in sem lahko izbiral, katerega naj bi delal. Vsako leto sem naredil dva do tri igrane filme, ki sem si jih sam izbral. In ni niti enega filma, ki sem ga naredil, da mi ne bi bil všeč ali pa, da bi bil film delo avtorja, ki sem ga zaničeval, če uporabiva ta grd izraz. Delal sem v vseh centrih in resnično lahko rečem, da sem dal Jugo skozi po dolgem in počez. Skozi film pa tudi najbolje spoznaš okolje, saj se ves čas premikaš. Že samo iskanje terenov te pripelje do vsakega človeka. Pa ogromne ekipe, saj vsak film dela okoli 300 ljudi, in potem spoznaš njih. Vsak film je praktično eno življenje. Ko pade zadnja klapa, ko cela zadeva umre, je kot ena mala smrt. Takrat smo dejansko bili navdušenci. To državo smo v glavnem sekirali in ves čas je bilo zelo napeto, zelo zanimivo in nikoli dolgčas.

**Ampak takrat so filmsko produkcijo zelo spodbujali, kajne? Šele po Titu je to nekako zamrlo, a ni tako?**

Ne, ne, že leta 1972 so nas pritisnili. Takrat se je ideološka pipica zaprla. Potem so pa začeli delati neke filme, ki so bili operete. Takrat so šli Žilnik, Makavejev, Pavlović, vsi so šli ven. Tudi jaz sem dobil 10-letno prepoved dela. Na vseh komitejih in po celi državi. Sicer samo kot režiser ne pa kot direktor fotografije, tako da sem potem lahko še naprej delal, tudi kot montažer.

**Kako ste pa vi kot režiser dojemali to spornost oziroma gledali na to, kako bo nekaj prikazano v filmu? Kje se pravzaprav postavi ta meja in kako jo kot režiser postaviti?**

Jaz sem šel vedno do konca in se na to nikoli nisem oziral. Praktično vsi moji filmi so šli leta 72 v bunker in so tam še do danes. Niso še legalizirani, tako da se niti ne ve, kje so. Ampak dokler se je dalo, se je dalo! Kompromisov pa res nisem nikoli delal. In tudi s temi fanti, s katerimi smo snemali, smo vedno šli do konca. Jasno smo uporabljali ogromno metafor, če se je dalo in praktično niti en film, ki smo ga naredili, ni »realističen« - v narekovajih. Vsi imajo neko pripoved, ki vedno nekam zavije, tako da ne veš, kam gre.

**Če se vrneva nazaj na tri analizirane filme. Pri nobenem od njih ne zaznate postavljanje krivde na določeno etnično skupino?**

Ne, ker je na koncu tako izpeljano, da je vse relativno. Skoraj folklor nastane. Bosna je bila sploh zapletena. Če pomislim, da je bila Hrvaška vojska v Bosni in da so oni tudi pospravljali Bošnjake in Srbe v samem začetku, pa potem, ko se je tisti sporazum med Tudžmanom in Miloševićem začel jasno realizirati in so potem skupno delovali eni in drugi proti Bošnjakom.

**Zakaj pa mislite, da v Makedoniji in Sloveniji teh filmov o razpadu Jugoslavije v začetku 90-ih ni (veliko)?**

Saj tudi Črnogorci niso nič napravili, čeprav so sodelovali. Tam, kjer je vojna dolgo časa trajala (Hrvaška, Bosna in Srbija), tisti čutijo in imajo to obremenitev, kot jo je imela cela Jugoslavija. Koliko partizanskih filmov se je napravilo? Po drugi svetovni vojni ogromno, ker je trajala vojna štiri leta tudi v Sloveniji. Saj nekaj malega je napravljeno. Ampak tam je travma. Tu je ni. In jasno, da iz travme počneš zadeve in potem jih oblikuješ, kot jih pač oblikuješ glede na izkušnje

in občutke.

Bata Živojinović, na primer, on je bil takrat strahotno močan v skupščini, ko je igral vlogo v filmu Lepa sela lepo gore. Ampak on je »miloševec«, to vojno je absolutno zagovarjal in je precej sokriv, saj je bil kar visoko, ker je glasoval in njegov glas je veljal. In potem so ljudje, ki ga imajo za legendo, in tega sploh ne vedo (Kitajci sploh ne v Valter brani Sarajevo). Bata Živojinović je najbolj popularen igralec na Kitajskem. Valter brani Sarajevo je praktično videl vsak Kitajec in če ti omeniš Bato Živojinovića, je norišnica. Dobesedno milijoni so ga hoteli videti, tudi tam je bil legenda. Potem pa ga nenadoma postaviš v vlogo pravega, čistega komunista in partizana. V bistvu pa je bil on točno nasprotje vsem temu in soodgovoren za vse stvari, ki so se dogajale.

**Saj je zanimivo, kako močan medij je film, ker doseže tako široko občinstvo in vpliva na percepcijo. Gospod Godina, najlepša hvala za zanimive odgovore in sodelovanje!**