

Београд

DOI 10.5937/kultura1547130M
УДК 791.221/228:94(497.1)"1941/..."
791.2(497.1)"196071990"

оригиналан научни рад

ПОДЗЕМЉЕ И ЊЕГОВ КОНТЕКСТ

ИСТОРИЈА ЈУГОСЛАВИЈЕ КАО ИСТОРИЈА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ФИЛМА

Сажетак: *Филм Емира Кустурице се појавио 1995. године и одмах узбуркао духове. Пошто је добио Златну палму у Кану, дебата која је уследила била је због тога још жешића. Укључили су се и филозофи, културни посленици, политичари, а не само професионалци уско везани за филм. Та дебата се прелила и у остале западне земље, а филм је у међувремену постао популаран код публике, што је опет подигло улоге у расправи. Овај есеј делимично описује ток ове расправе, а затим даје неколико различитих гледалачких позиција које, у зависности од контекста који гледалац користи и прихвати, отварају низ питања из историје Југославије, политичких, али и културних. Најприступачнији је ниво мелодраме, разумљив гледаоцима широм света. Затим, ту су питања која се баве комунистичком идеологијом у вишенационалној земљи и улогом Комунистичке партије. Најзапретенија, али и међу најважнијима, су она питања која се тичу улоге филма у историји Југославије, његове идеолошке позиције и начина на који је коришћен за манипулацију масама као најпопуларнији медиј, доступан и утицајан на широку јавност.*

Кључне речи: *Кустурица, Подземље, контекст, национализам, политика, Југославија, историја филма*

Док је Емир Кустурица режирао *Подземље* (или *Једном беше једна земља*) 1994. године, Југославија је бројала своје последње године. После 2003. године име државе је остало само у историји: готово без гласа протеста, Србија и Црна Гора су одлучиле да пусте име Југославија низ воду и са

њим централну идеју за узбуркани свет балканске политике двадесетог века.¹ Ипак, само неколико година пре тога, у мају 1995. године, док је прослављени редитељ примао своју другу Златну палму у Кану, овог пута за *Подземље*, размере контроверзе које је филм проузроковао одсликавале су, додуше у мањој мери, неспоразуме и жестоке емоције које су пратиле крваву југословенску кризу. Цела Европа је још једном била у распламсаном самоиспитивању у вези са догађајима у Кустуричиној родној Босни. Босански Срби су узели за таоце снаге Уједињених нација, приличан број од њих француских, док је Кустурица био под ватром из многих праваца због његове сарадње са режимом у Србији. А сам филм, да би се заобишле потпуне санкције УН против Србије и Црне Горе, иако снимљен углавном у Београду од стране екипе која је била из многих делова бивше Југославије – од Словеније до Босне и Србије – званично је ушао у програм као копродукција између Немачке, Мађарске и Француске. Сам Кустурица је тврдио да је новац дошао од француског финансијера. Ипак се чини да је култура са простора бивше Југославије у овом случају пратила пут нафте у условим интернационално наметнуте делегитимације и црног тржишта, свративши на Азурну обалу под сенке палимог дрвећа.²

У таквој политички узбурканој ситуацији, питања о пореклу су неизбежно избила у први план. Чији је филм *Подземље*? Југословенски? Српски? Француски? Или само Кустуричин? Доделити филму један од ових епитета у прегрејаној дебати, често је значило више од самог изражавања мишљења, то је било и заузимање чврсте позиције у односу на врло комплексну политичку кризу. Тако је контекст у ком су гледаоци интерпретирали филм пресудно утицао на исход те интерпретације. Иако се само последњи део трилогије *Подземља*: рат/Хладни рат/рат бавио југословенским цивилним ратовима 1990-их, критичари су се бавили везама између филма и савремених догађаја много више него било чим другим. Та првобитна реакција на *Подземље* на његовој

1 Данас оно постоји само као званично име Македоније – FYROM – Former Yugoslav Republic of Macedonia.

2 Разматрајући пријем *Подземља* Петер Хандке је понудио критику тоталитарног импулса који се крио иза либералне фасаде неких од најутицајнијих медија на Западу, који су формирали јавно мњење у вези са југословенском кризом. Било шта, што је некако могло да понуди, не супротно, већ асинхроно мишљење, требало је сузбити у корену. Радије него да покушају да размотре комплексности филма, било је довољно прогласити га кривим због његове везе са тадашњим режимом у Србији и позвати на комплетну забрану његове дистрибуције на Западу. Погледајте: Handke, P. (1997) *A Journey to the Rivers: Justice for Serbia*, London: Viking Penguin, pp. 7-13.

премијери и на приказивањима која су следила на Западу, била је слична начину на који су југословенски ратови око наслеђа већ били примљени. У тренуцима великог жаљења, свет који пати уједино је интелектуалце, политичаре и публику; заиста, у то време је било немогуће показати нешто у вези са Југославијом осим агоније на телевизијским екранима. Кад имамо то у виду, није чудо да је филм као *Подземље*, са својим естетизованим болом, куљањем снажних емоција и дивним сликама балканског пакла, привукао машту и симпатије већ наоштрене публике као сугестиван приказ тоталног колапса једне земље.

Недуго после премијере, Ален Финкелкрот (Alain Finkielkraut) је почео полемику жестоким нападом.³ Кан је, по њему, наградио „послушног илустратора који привлачи пажњу криминалним шаблонима, и који је подигао до небеса рок, постмодерну, неуредну, шљаштећу, американизовану верзију најнекохерентније и лажљиве српске пропаганде”.⁴ Финкелкротови аргументи су неубедљиви, пре и после што је одгледао филм, али његов утисак да је филм некохерentan, али истовремено и лажљив, је део општег амбигвитета који је пратио пријем *Подземља*. Утисак да је филм имао нешто чврсто да поручи, док његова целокупна порука није била јасно препознатљива, био је проширен. На много места где је *Подземље* било приказано, узроковало је широк дијапазон реакција, које су биле базиране на различитим интерпретацијама. Адам Гопник (Adam Gopnik) сумира ову конфузију називајући *Подземље* „на моменте инспиративном, а на моменте некохерентном смесом хорора, комедије и словенске свадбене музике”, тако избегавајући прецизнију интерпретацију у чланку који је пренео Американцима детаљни заплет најновијег француског интелектуалног скандала.⁵

У овом тексту ћемо истражити неке од читалачких опција које овај филм нуди, сугеришући да исто толико колико покушава да објасни југословенску историју послератног периода, *Подземље* истовремено, чак убедљивије, заговара важност југословенског филма и културе уопште за политички пројект комунистичке Југославије. Филм уједињује три концептуална чворишта: први се тиче односа међу половима, други разматра историјске догађаје у послератној Југославији, док трећи истражује начине на који се форме перцепције развијене у филму (и у позоришту) мешају и утичу на

3 Finkielkraut, A. (2. juin, 1995) L'imposture Kusturica, *Le Monde*.

4 Касније се показало да он није чак ни видео филм пре него што је написао свој почетни напад.

5 Gopnik, A. (5. February 1996) Cinéma Disputé, *The New Yorker*.

друштвено разумевање прва два чворишта. Сходно томе, неки од путева које филм отвара су доступне првенствено гледаоцу који је упознат са послератним развојем Југославије и њеног филмског наслеђа. Ендрју Вахтел (Andrew Wachtel) заступа становиште да је распад Југославије резултат „постепеног уништења концепта југословенске нације”.⁶ Сужавајући фокус на врло специфичан југословенски случај, Вахтел следи Андерсона и друге у повезивању (пропалог) југословенског национализма са серијом покушаја да се тај пројект унапреди у културној сфери. За њега, језичка политика, образовање и књижевност, заузимају главно место у том процесу који је трајао готово два века. Овај приступ је ојачан чињеницом да се настанак језичких стандарда на територији бивше Југославије одвијао паралелно са развојем југословенске идеје. Данас, као и у прошлости, образовање у области језика и књижевности је централна тачка курикулума у школама на Балкану, до тачке маргинализације и искључења осталих културних артефаката.

Један од главних описних праваца *Подземља* се развија у правцу који занима Вахтела, фокусирајући се на снагу и место југословенског филма у друштву послератног периода. Југословенски комунисти, победници у рату, успоставили су југословенску филмску индустрију од 1945. године, пресликавши совјетски модел, наравно у смањеним димензијама. Изграђен практично са ледине, после неколико година интензивних инвестиција, југословенски филм је заузео важно место у изградњи југословенског наднационалног пројекта. Као једини владаоци у Југославији, комунисти су иницирали стварање „новог” типа југословенског идентитета који је требало да буде одговор на компликовани национални проблем на крају Другог светског рата, у земљи у којој се догодио жесток међуетнички сукоб и масовна убиства цивила. До времена када је телевизија постала доступна радничкој класи и руралној популацији у 1960-им и 1970-им, заменивши филм као основни облик забаве и средство за обликовање и одржање националне самосвести, идеја интегрисане југословенске културе је већ била напуштена.⁷ Тако се филм показује као добро поље за испитивање праксе националне педагогије, а Кустурица потпуно оправдано посматра југословенску послератну историју кроз призму филма.

Хоми Баба (Homi Bhabha), у покушају да отвори простор за иницијативу и утицај маргинализованих учесника, по-

6 Wachtel, A. (1996) *Making a Nation, Breaking a Nation*, Stanford: University of California Press, p. 4.

7 Вахтел сумира различите изворе по овом питању на почетку четвртог поглавља.

сматра дискурс национализма као историјски узбуркан и никад сигуран. Уместо тога, национални простор треба да буде истражен као свакодневни производ, кроз праксу повезану са друштвеним и текстуалним међуодносима. Текст постаје оно место у ком колективно неизбежно избија у први план и где осетљива индивидуа дејствује кроз историјски условљену текстуалну форму. Баба предлаже одступање од историцизма, којим је доминирала дискусијом о нацијама и која није успела да објасни психолошку снагу културних производа. Линеарно време, које претпоставља еквивалентност догађаја и идеје, уступа место времену као начину разумевања „дисјунктивних форми представљања које означавају народ, нацију, или националну културу”.⁸ Тако, присуство нације се може схватити као стална наративна борба, пре него реалистична „остава” историзованог времена. Ова претпоставка, да је нација константно конструисана у свом културном простору, омогућује Баби да посумња у прогресивистичку метафору друштвене модерне, „сви као један”, и да формулише модерност нације као „знање разапето између политичке рационалности и њеног застоја, између делића и комада културних означавајућих и сигурности националне педагогије”.⁹ Баба уводи појам „двоструког времена” у ком људи постоје као „објекти” националистичке педагогије, али и као „субјекти” „процеса означавања који треба да избришу свако претходно и исконско присуство нације – људи, да би показали животворни, живући принцип људи”.¹⁰ Ова два положаја опстају у стању константне тензије, неопходно захтевајући да размишљамо о људима у двоструком времену. Људи су тако у основи распети између два типа текстуалне афилијације, што је контрадикција коју Баба оставља нерешеном. Посматрати *Подземље* кроз ову призму, пружа могућност да се проучи специфична педагошко-осећајна релација између југословенског филма и претпостављених југословенских грађана.

Историја и/као мелодрама

Пре него што се позабавимо темом односа филма и нације, треба да испитамо „базичније” нивое заплета, који претходе интензивном интересовању за кинематографију, и које *Подземље* успева да предложи гледаоцу као потенцијално мање или више независну линију развоја. Очигледан пут за

8 Bhabha, H. *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*, in: *Nation and Narration*. ed. Bhabha, H. (1990), London: Routledge, p. 292.

9 Исто, стр. 294.

10 Исто, стр. 297.

гледаоца је да се фокусира на догађаје који описују средишњи љубавни троугао између Марка, Црног и Наталије, током историјског периода дугог отприлике 50. година, који обухвата југословенску историју под доминацијом комуниста. Незаустављива бујица слика носи гледаоца од почетне сцене у којој два најбоља пријатеља, два кума, Марко и Црни, проводе бесану ноћ у Београду, у предвечерје Хитлеровог напада на Краљевину Југославију. Од самог почетка, виртуозност камере и бучна, екстатична музика Горана Бреговића воде гледаоца на пут без одмора, од почетних дана Другог светског рата, до катастрофе 1990-их. Разуздана ноћ уступа место јутру, у ком Немци бомбардују Београд и почињу рат. Прича почиње да се одвија...

У ствари, вероватно је лакше гледаоцу, који није упознат са југословенском или српском културом и историјом, да прати филм. Пред њим је животна прича о два српска преваранта, који воле исту жену, Наталију, која, заузврат, покушава да добије све што може у поједином тренутку од било ког од њих, укључујући и четвртог играча, немачког официра Франца, који је присутан само током првог дела *Подземља*.¹¹ На крају филма, после педесет година, два врела рата и једног хладног, Марко, његов брат Иван, његова жена Вера, њихов син, Црни, Наталија, остатак фамилије и блиски пријатељи, седе за дугачким столом пуним хране и пића, млади и срећни. Френетична музика циганског оркестра допуњује њихово једноставно, а ипак немерљиво задовољство због свечаног оброка са пријатељима и рођацима. Уједињени и ускрсли, они славе на одвојеном комаду земље, које плови низ Дунав. Бриљантни сплет означавајућих (Кустуричин визуелни рад у *Подземљу* је био упоређен, првенствено у француској штампи, са Бошом, Пикасом и Шагалом, али је такође назван и трећеразредним Фелинијем), и сложени покрети камере и манични ритам, били су главне атракције за филмске критичаре, док су питања политичке адекватности виђена као важна, али превише збуњујућа да би их коментарисали надугачко.

Чак и на нивоу основног заплета, има пуно конфузних чињеница, углавном у вези временских односа. Филм очигледно жели да каже нешто више од приче о љубавном троуглу у бурним историјским временима, али како да дођемо до таквог објашњења? Кустуричина дуга верзија филма од пет сати и четрдесет минута, решава већину оваквих проблема

¹¹ Франц се поново појављује као глумац у партизанском спектаклу који је константно у продукцији на површини у послератном периоду, а и као аустријски конзул у Београду, Франц Мајстер, у најдужој верзији *Подземља*.

и чини кохерентнији наратив; ипак, историјски догађаји су често у првом плану, много више него кад би само служили као позадина за пљачкашке обрачуне и љубавне авантуре, и ту настаје доста конфузије. Да ли је *Подземље* филм о динамици између разних националних групација у комунистичкој Југославији и као такав објашњење савремених конфликата 1990-их, као што је тврдио Финкелкрот? Глуксман (Glucksmann) се не слаже и објашњава филм као целовиту метафору комунизма у Источној Европи, у којој је Југославија уствари била изузетак.¹² Другачији поглед може се наћи код Јорданове која тврди да „балкански друштвени карактер” боље објашњава низак морал главних протагониста, него комунизам, који му је дозволио да процвета, али није одговоран за њега.¹³

Посматрати филм као глобалну метафору манипулација у комунизму, сталном животу у подземном бункеру, у тескобним условима, једва преживљавајући, налазећи се између страха од моћног, злог непријатеља и наде у блиставу, адекватно удаљену будућност, је дефинитиван корак од фокуса на заплет „љубавног троугла”.¹⁴ Тако, *Подземље* може бити виђено као поетски, критички опис власти бољшевизма у Источној Европи, али постоје одређене специфичности које одмах сужавају тако широк приступ. Најприсутнији је однос између стално присутног оружја и функционисања друштва. Веза између производње оружја, у врло сиромашном окружењу, заглушујућа националистичка пропаганда и коначни крвави колапс, у ком становништво зграби једину функционишућу ствар, претворивши се од објекта пропаганде у жестоког учесника у рату, сужава географску одредницу на Румунију и Југославију. Иако Црни и Наталија завршавају као брачни пар Чаушеску, ипак велика већина детаља везује метафору подземног склоништа за Југославију. Док Глуксман с правом указује да је Југославија била изузетак у комунистичкој Источној Европи, то не може бити примењено на целокупни послератни период и још важније, не на све друштвене нивое. Мање бројна средња класа је у ствари профитирала од одређене отворености југословенског модела, док су радничка класа и сељаштво остали

12 Glucksmann, A. Letter to Kusturica, *Libération*.

13 Iordanova, D. (1999) Kusturica's 'Underground': historical allegory or propaganda? *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, No. 1.

14 Жижек нуди концизни сажетак бајковитих претходника мотива злог господара/вредног роба, укључујући Лангов *Метрополис*. Žižek, S. (1995) *Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism*, New Left Review, September/October. Кустуричин однос према његовим филмским изворима може се назрети у начину на који он трансформише Лангов славни лифт у шкрипачу, климаву, али функционишућу справу.

спутани спорим економским развојем и немогућношћу да избегну пропаганду коју је контролисала влада. Они су били главни учесници, али и жртве конфликта који је уследио. Југославија је под Титом била опседнута самоодбраном (у почетку као реакција на брзи колапс краљевине на почетку Другог светског рата, а касније супротстављена Стаљину), производњом већине потребног наоружања и посебно развојем територијалне одбране 1970-их и 1980-их. Ова опсесија је јасно видљива у филму.¹⁵ Кад су ратови 1990-их почели, становништву је оружје било надохват руке, било је релативно добро обучено за рат, што је учинило конфликт жестоким и кривим.

Дебата о Кустуричиној „пристрасности” у југословенском конфликту и верности *Подземља* историјским догађајима, фокусира се углавном само на издвојене моменте у филму. На пример, монтажа неколико кратких документарних кадрова Вермахта како улази у Марибор, Загреб и Београд, била је довољна Славоју Жижeku да закључи да је цео филм „отворено тенденциозан” у објашњавању југословенских ратова 1990-их. Жижек иде толико далеко да назива филм „фашистичким”.¹⁶ Ипак, врло мало у остатку филма даје било какву веродостојност таквом тумачењу, што значи да је само посвећени спонзор могао да интерпретира варљиви низ кадрова (још нико није покушао да уверљиво објасни да нису били аутентични или репрезентативни за оно што се догађало у Марибору, Загребу и Београду априла 1941. године) као поуздан кључ како да се прочита неколико сати хаоса у *Подземљу*. Жижек игнорише чињеницу да упадљива реторичка фигура документарних кадрова транспорта Титовог тела из Љубљане, преко Загреба, до Београда, даље чини овакву интерпретацију целог филма ирелевантном. На крају крајева, није све у монтажи.¹⁷

15 Присутни тенк који отвара ватру и отвара последње поглавље „Рат”, је непогрешиво референца на први тенк који је произвела Југославија сама, у раним 1980-им. Али, место које је задобио у југословенској националној митологији је слика и прилика раног совјетског случаја, који је могуће наћи у у популарној песми „Марш совјетских тенкиста” који је присутан у филму Пирјева *Трактористи* (1939), са римама „јак оклоп и наши брзи тенкови...”. Тако Југославија из 1980-их може бити виђена као релаксиранија верзија истог друштвеног система, појачавајући везе између совјетског и југословенског модела комунизма.

16 Исто.

17 Ако је Жижек хтео да каже да је овде Кустурица желео да назначи позицију недавно уједињене Немачке у југословенском конфликту, то је вероватно, али Кустурица није био усамљен глас, ово су сугерисали многи коментатори и политичари на Западу. Интригантнији је Кустуричин узор у формирању ових неколико монтажних секвенци које представљају важне историјске догађаје. Југословенски послератни партизански

Изгледа као чиста Кустуричина намера да се *Подземље* перципира као алегорија послератне Југославије. Ипак, бројна друга питања се појављују када упитамо главно питање алегорије: ко је ко и шта је шта? Ако гледалац при том тражи кохерентно значење, које очекујемо од класичне нарације, што мање зна о Југославији, то боље. С друге стране, неодређеност модерничког филма изгледа исто толико удаљена од текста у ком означавајућа константно не успевају да затворе конзистентно значење на нивоу текста као целине, док привидно поседују неспорну стабилност на локалном нивоу. Стално реферирајући на специфичне историјске личности и догађаје, текст истовремено подрива гледаочеве напоре да успостави глобално алегоријско значење, тражећи од њега да стално редефинише интерпретативни оквир. Праћење овакве стратегије заплета захтева значајан напор. Уз то, на нивоу појединачних сцена, прати је позната апсурдистичка тактика изражавања несмисла изговарајући га самоувереном интонацијом, што Кустурица и Ковачевић врло често користе, када скрећу пажњу на званични језик комунистичких и националних (националистичких) дискурса. Ова друга одлика је зачуђујуће разноврсна, чак и на семантичком нивоу, захваљујући комбинацији црног хумора из Ковачевићевог текста и одабиру глумаца изврских у ироничким извођачким могућностима. Иако се овај поступак користи стално кроз цео филм, није заморан. Алијенација, којој је гледалац изложен сваким кораком увођења дистанце између њега и ликова, пружањем супериорне тачке гледишта на историјске околности њиховог постојања, могла би да буде ризичан подухват за трочасовни филм. Ипак, баланс овом

филмови често су почињали са 6. априлом, лаконским документарним или квази-документарним материјалом, који је служио као важно уводно средство за историјску интерпретацију фиктивних догађаја. Овде, немачки улазак у Београд уводи доживљаје Марка и Црног против моћног непријатеља, што је била добро функционишућа формула херојског отпора слабије стране против моћног непријатеља до коначне победе. Барокни пример оваквог увода може се видети у филму *Ужичка република* Жике Митровића из 1973. године. У њему, глас неутралног наратора објашњава историјске околности, док прва слика из филма показује карту Европе окупирану од нациста. Следи пажљиво одиграна сцена квази-документарних кадрова Хитлеровог главног штаба у ком Хитлер (на немачком) објављује својим генералима да Југославија мора бити сломљена, објашњавајући свој план инвазије. После изворних немачких документарних кадрова из дана распада југословенског краљевства, и британских о доласку младог краља у Британију, неизбежна колона немачких тенкова продира у српску провинцију. Коначно, један тенк, са камерманом на куполи, јури два главна лика каљавом сеоском улицом. Филм се пребацује из Берлина и од Хитлера у српску забиту провинцију, са довитљивим сељацима који ће направити много проблема немачкој ратној машини кроз неколико минута, што је фигура коју Кустурица „понавља” у *Подземљу*.

тренду је један други, исто толико јак, који испољава емоционалну привлачност ликова, користећи снагу њихових страсти да привуче гледаоца и захтева од њега сасвим другачији напор од разматрања апстрактних политичко-историјских околности.

Када се примени оваква стратегија читања, ликови у *Подземљу* за које смо установили могућност конзистентног постојања на једном интерпретативном нивоу, могли би лако и брзо да се дезинтегришу. Марко и Црни, два главна лика, ратни су псеудоними два српска члана политбироа Комунистичке партије Југославије, Александра Ранковића и Сретена Жујовића. Ово личи на јасну историјску идентификацију два главна лика. Али, је ли Марко заиста Александар Ранковић? У филму црноберзијанац, комунистички вођа и високи функционер, који губи власт негде у 1960-им и потом напушта земљу? Околности подсећају на политички сукоб између Тита и Ранковића, другог у командној линији, који се догодио у (или око) 1967. године. Кустурица чак приказује како се њих двојица рукују у документарним снимцима. Ипак, Ранковић није напустио земљу, нити је био сличан Марку, који је идентификован као интелектуални тип, мајстор манипулације и песник. У истој сцени, у којој се Ранковић рукује са Титом, Марко, уз помоћ компјутерски прерађене слике (налик оној у *Форест Гампу*) чини то исто, што јасно подрива алегоријску детерминацију. Ако ико наликује Ранковићу у његовом понашању и неупитној оданости Титу, до и после његовог пада, то је Црни. Организовано бекство Црног из Гестаповог затвора изгледа као директна алузија на спектакуларно бекство самог Ранковића током рата. С друге стране, Црни је ратно име Сретена Жујовића, интелектуалца у највишем партијском руководству, кога би могли да идентификујемо са Марком из *Подземља*. Тако, чак и у вези са главним ликовима, чини се да алегорија не успева да успостави објашњавачку компетенцију у односу на текст као целину, али текст ипак сигналише намеру да увуче конкретне, истакнуте историјске личности и догађаје.¹⁸ И тако, кроз цео филм, расуте су сталне референце на историјске

18 Проблеми се множе када је уведен потпуно нови слој алегоријског значења са причом о Карађорђу и Милошу Обреновићу. Док су се њих двојица борили за српску независност од Отоманске империје и тако постали симболи националне слободе и идентитета, као што се зна, били су и супарници у борби за власт. На крају се Карађорђево кум Милош решио Карађорђа пошто је искористио другог Карађорђевог кума, Вујицу, да га намами назад у Србију, где је овај био убијен. Прича о издаји од стране кума је директно повезана са Марком и Црним, који су истовремено кумови и супарници у борби за власт. Обреновићи и Карађорђевићи су се борили за власт кроз цео 19. век, претварајући оригинални грех неприхватљиве издаје у метафору националне судбине.

личности и догађаје, који се никад не уклапају у целовит наратив, али су увек функционалне у односу на много краћи ланац индикација, или на само један ниво нарације, чија дужина, опет, широко варира. Филм није само задивљујућа презентација визуелних означавајућих, већ и текстуелно поље означених конотација, који су често намерно остављени полу-дефинисани.

Подземље и филм

Док је Кустуричин незајажљив апетит за алузијска и суптилна присвајања туђих заплета и слика видљив у његовим претходним филмовима, у *Подземљу* он достиже апотеозу. Чаплин (Chaplin), Китон (Keaton), Копола (Coppola), Хокс (Hawks), Хичкок (Hitchcock), Виго (Vigo), Озу, *Форест Гамп*, Вајда (Wajda), сам Кустурица – сви су они овде.¹⁹ Различите стилистичке норме су накалемљене на основну, слепстик црну комедију, док при другом читању изгледа да текст нема чврсту повезујући линију, осим нејасних контура историјског времена. То је тако док не схватимо да филм истовремено представља специфичан поглед на историју југословенског филма. Изненада, могућност рефлексije у односу на друштво и његову историју бива условљен рефлексijом на сам медијум филма.

Везе, које *Подземље* успоставља са југословенским филмом и његовом историјом, иду далеко изван стилистичких апропријација типичног за Кустуричин рад. Пертинентни наративни елементи за поменуто „базично“ читање су врло јако оцртани ликови, елементи слепстика, брз дијалог пун поенти, који је написао Душан Ковачевић. Сви су они били детаљно развијени у српским комедијама раних 1980-их, првенствено у филмовима које је режирао Слободан Шијан и написао Ковачевић. Овај развој се може посматрати од *Ко то тамо пева?*, првог филма који су направили заједно 1980. године, што је година Титове смрти. Култни статус ове комедије манира код југословенске публике је донекле тешко објаснити, док су страни гледаоци изгледа више изненађени него одушевљени, бар иницијално. Нискобуџетна продукција са пажљивим, спорим ритмом и црним хумором, *Ко то тамо пева?* описује путовање свадљиве групе путника, која представља пресек предратног српског друштва. Они путују из удаљене српске провинције за Београд 5. априла 1941. године, раздрнданим аутобусом којим управља један насилник и његов имбецилни син (који нису без пози-

¹⁹ Дина Јорданова пружа исцрпну листу Кустурициних филмских узора (видети: Jordanova, D. (2002) *Emir Kusturica*, London: British Film Institute.

тивних црта). Ово, на крају беспотребно, тегобно путовање, завршава се њиховим колективним страдањем следећег јутра, када, коначно стигавши у своје одредиште, они нестају у потпуној деструкцији коју је успаваном Београду донела Хитлерова Луфтвафе. Негде на половини вожње, путници су присиљени да направе нежељену паузу, када су укључени у погребну поворку једном странцу, локалном „учитељу”. Пре него што ова секвенца започне, два путника, Роми, наглашавају везу између учитељеве смрти и надолazeћег рата директно певајући гледаоцима филма: „Пуче пушка из по-таје, учитеља нашег нема. Пролеће је ’41, пролеће је, зло се спрема. Мајко моја шта се збива, тужна ми се песма пева. Смрт је дошла у походе, овде више нема мира...” Погреб је добро организован за разлику од готово свега осталог у причи, тужан и у почетку тих. Такође, то је и растегнут догађај, који приморава невољне учеснике да га убрзају, бацајући камење на коње који вуку погребна кола.

Многи гледаоци би могли да признају да нису, видевши филм раних 1980-их, препознали везу између ове чудне епизоде и Титове мега-сахране која се десила исте године када је филм пуштен у промет. Посмртни говор преминулом „учитељу” у *Ко то тамо пева?* је више експлицитан: „Све што ти имам лепо рећи, драги мој стриче, рекао сам ти већ за живота... генерације и генерације ђака, које си ти извео на прави животни пут, радо те се и са поносом сећају... ми-рећи завађене, ти си и погинуо...” Ово је храбра референца на култ недавно преминулог диктатора, пажљиво скривена сталним помињањем убиства и убица. Тито је умро у болници у 88. години, после дуге болести, али сатира ових догађаја из пролећа 1980. и предвиђање будућности Југославије је јасна: чим је вођа спуштен у гроб, говорник потеже пиштољ и комплетна анархија почиње.²⁰

Алегорија у филму *Ко то тамо пева?* је донекле пригушена реалистичним детаљима, али у њиховом следећем пројекту, *Маратонци трче почасни круг*, направљеним у мало мање репресивном озрачју 1983. године, Ковачевић и Шијан су били у могућности да изразе политичке конотације на отворенији начин. Овај филм чудно почиње са наизглед произвољно изабраним документарним материјалом снимљеним на државном погребу југословенског краља Александра,

20 Путници у аутобусу у *Ко то тамо пева?* је требало да доживе неславну судбину ујутро на Цветну недељу, 6. априла 1941, у београдском зоолошком врту, што је такође назначено у дијалогу филма. Због недостатка новца, сцена није никад снимљена. Кустурица је решио да започне *Подземље* ујутро 6. априла 1941. године, проминентном сценом бомбардовања београдског зоолошког врта.

који се десио 1934., седам година пре насилног распарчавања југословенског краљевства у Другом светском рату. Заплет описује конфликт у породици гробара, који никако не остављају женско потомство, чије су све жене помрле, док они наизглед вечно живе, правећи богатство рециклирајући мртвачке сандуке украдене са локалног гробља. Борба у овој фамилији метузалема увлачи и њиховог снабдевача сандуцима, гангстера, а цео заплет се поново завршава катастрофом међусобног уништења. Иако је комад написан још 1973. године, алузије на Титову смрт, његову државну сахрану и сукоб између остарелих чланова југословенског Председништва, које је преузело део власти после Титове смрти, могу се наслутити. Једини начин да се дође на власт у геронтократији је, мање или више, стрпљиво чекати смрт наизглед бесмртног, добро збринутог, најстаријег патријарха.²¹ На крају филма, гангстери и гробари се сукобљавају; кулање акумулиране мржње пали филмску траку, предвиђајући свеобухватно уништавање у Другом светском рату (и крвави расплет југословенске кризе 1990-их).

Значајно је да Кустурица прави *Подземље* са утицајним драмским писцем, који је узастопно предвиђао уништење Југославије, врло успешно правећи алузије на живе (и мртве) политичаре и политичке догађаје. Стил *Подземља* је ближи *Маратонцима* него *Ко то тамо пева?*; *Маратонци трче почасни круг* је адаптација дуговечне, врло популарне представе и Шијан је без предрасуда ангажовао позоришне глумце за глуму на великом екрану, дозвољавајући им да користе своје гегове у сценографији изражено слично позоришној. У време када се појавио, то је изгледало као мана. „Налик позоришту”, викали су критичари, док су гледаоци заволели и овај филм. Кустурица је у *Подземљу* очигледно закључио да ће, приближивши добро одиграну, претерану гестикулацију филмском гледаоцу, интензивирати брзи ритам наметнут убрзано одвијајућим догађајима, интензивним покретима разних тела и екстатичном музиком, који се сви појављују у *Подземљу*.

Два претходно укратко размотрена филма, иако пуни јаких, привлачних ликова, делују као горке сатире на догађаје у Југославији тог времена и *Подземље* свакако наставља ову традицију. Ипак, још један филм из раних 1980-их, *Балкан Експрес* (1983), који је режирао Бранко Балетић, садржи не само модел за љубавни четвороугао првог дела *Подземља*,

²¹ Ова се ситуација може такође повезати са стањем у Совјетском савезу, где је, у то време, Андропов наследио преминулог Брежњева, после чије смрти је дошао Черњенко, кога је, опет, после смрти наследио Горбачев, све у року од три године.

већ је и извор неких од најимпресивнијих сцена Кустуричиног филма. Прича о групи превараната и лопова, који су се нашли у хаосу првих дана Хитлерове инвазије на Југославију 1941. године, овај филм значајно мења жанровску формулу југословенских филмова о Другом светском рату. Ни партизански спектакл, ни болно истраживање тешког историјског периода по угледу на тенденције Новог филма из 1960-их, *Балкан Експрес* је фокусиран на групу занимљивих, мада себичних ликова. На почетку рата, они профитирају на завладамом нареду, док покушавају да побегну на сигурно место, без жеље да се придруже било којој од страна сукобљених у конфликту. Иако умиру на крају филма, њихове авантуре су поређане као низ комичних вињета, а љубавни четвороугао чине два брката лопова, једна лепа певачица и немачки официр. Девојка бира своје љубавнике између три мушкарца, док никад није јасно да ли су њени мотиви само опортунистички, или се она заиста заљубљује у њих. Испреплетени, претходне две наративне везе су приметно измешане. Ово је и основна потка за заплет *Подземља*. Марко, Црни, Наталија и неуништиви Франц су слика и прилика Попаја, Стојка, Лили и капетана Дитриха из *Балкан Експреса*.

У стилу француских филмова тренда *la mode rétro* и неких југословенских ТВ пројеката из касних 1970-их, *Балкан Експрес* је фокусиран на аутсајдере у рату, са живим интересом за детаље предратног буржоаског друштва. Иако задржавајући беспрекорну слику покрета отпора, филм је у основи потиснуо идеолошку аргументацију, инсистирајући на подједнакој удаљености главних ликова од комунизма и нацизма. Преовлађујући циљ оних који су укључени у рат на свим странама као да је само да задрже главу на раменима, док се ратни хаос не смири. Главни ликови умиру на крају, један по један, као у *Подземљу*. Као додатак овој живописној динамици, Кустурица је приредио сценографију и догађаје приче другог дела *Балкан Експреса* за његове сцене на броду-ресторану и суседној обали, где се дешава венчање Црног и Наталије, као и непрекидно снимање партизанског филма о њиховим херојским подвизима.

Кустурица и Ковачевић у *Подземљу* праве бројне алузије на практично сваки филм који је било ко од њих направио, док Кустурица указује респект златним данима југословенског Новог филма и филмовима његових колега из Прашке школе.²² Ипак, најкохерентнија мрежа референци је исплетена

22 Поставка два паралелна света и одговарајућих ликова, између којих се може ићи наизменично, је омиљена код Ковачевића. На пример, види

у вези са југословенским филмовима који се баве Другим светским ратом. Партизански филмови су били најпромовисанији и најпопуларнији жанр југословенског филма, од првих послератних дана. Првих неколико играних филмова направљених у социјалистичкој Југославији били су искључиво посвећени херојској борби против фашистичких окупатора и домаћих издајника; током три следеће деценије они су били далеко најповлашћенији жанр југословенских власти. У 1960-им и 1970-им, филмови овог жанра су се развили у спектакле у којима су, уз истакнуту улогу пиротехнике и излива јаких емоција, домаће и стране звезде биле центар пажње. Док су хероизам и љубав за домовину и партију били преузети из совјетског социјалистичког реализма, југословенска специјалност су били герилско ратовање и ликови који су постепено све више изражавали своју духовитост на рачун изражавања идеолошких опредељења (иако је комбинација ова два елемента била развијена већ у *Чанајево* из 1934. године). Партизански филмови су се дешавали углавном у руралним подручјима, док су њихови пандани, филмови о илегалцима, описивали живот и борбу за слободу у градовима које су држали Немци. Снимљени са мање средстава, ови други су имали софистицираније ликове, са заплетима сличним трилерима. Они су били погодни за телевизију, одакле су потекле дуге телевизијске серије као што су *Отписани*, који су приказани на југословенској телевизији током 1970-их. Ова изузетно популарна серија садржи мешавину ликова, заплета и сценографије догађаја који у *Подземљу* описују урбани отпор у ком учествују Марко и Црни.

Ове бројне референце могле су још увек остати близу безопасног пастиша, тако дајући некакву кредибилност Финкелкратовом опису филма као помодарски постмодерног, кад не би било важних момената у заплету који повезују југословенску историју и југословенски филм на врло одређен и јасан начин. Иако је Други светски рат био уствари завршен, Марко креира привид сталне борбе за људе у *Подземљу*. Уз помоћ радија, грамофона и једне сирене, он их држи у сталном страху, приказујући им безобзирно лажне документарце о наводном рату који влада на површини. Када се коначно попне напоље из бункера, Црни се појављује на плажи и заменивши снимање играног филма за стварност, направи хаос. Филм чије снимање прекине, *Пролеће стиже на белом коњу*, је, „случајно”, о његовој сопственој револуционарној слави. У акцији вредној да буде у југословенском ратном

Сабирни центар, филм који је 1989. режирао Горан Марковић у адаптацији самог Ковачевића по његовом позоришном комаду.

спектаклу, он десеткује статисте правим мецима и убија свог двојника метком право кроз срце, што проузрокује екстазу у филмској екипи, која још увек верује да присуствује одлично одглумљеним моментима. Сцена која се снима у безбројним дубловима је уствари слична догађајима који су се десили током рата. Сценографија и главни ликови су чудесно слични, али радња описује Марка и Црног као непревазиђене јунаке, уместо неславних догађаја из хаотичног рата. Тако, гледалац посматра двоструко удвостручење. На једној страни, сценографија, догађаји, глумци и ликови директно указују на *Балкан Експрес*; на другој, двострукост у оквиру *Подземља* продукује сублимни ефекат трипликоване мреже означених, који кореспондирају са једним текстуелним пољем. А ипак, порука је јасна: југословенски филм је стално репродуковао слике историје, онемогућавајући популацији да направи разлику између фикције и стварности. Акција Црног и реакција Марка на снимању су централне за ову поенту: сећања на „представљену” реалност су сличне филму „инспирисаном” овим догађајима. Сами протагонисти, историјска удаљеност, вешта пропаганда и људска сујета, чине немогућим чак и главним учесницима да направе разлику између истине и репрезентације, иако су оне километрима удаљене.²³ Уз то, гледалац коме је познат *Балкан Експрес*, посматра слике које су интензивно инспирисане југословенском филмском историјом. У суштини, Кустурица и Ковачевић сугеришу да је избављење из репрезентацијског круга практично немогуће и да је „право” значење догађаја, ако уопште доступно, врло тешко спознати. Истовремено, они стављају и самог гледаоца у репрезентацијски круг, чинећи представљање његове историје истовременом и неодвојивом од историје југословенског филма.²⁴

Ре-интерпретација као рефлексивност

Интензивно занимање за механизме политичке манипулације, које је видљиво у *Подземљу*, кулминира у сценама посета Марка и Црног снимању партизанског спектакла. Кустурица нам нуди софистиковано разматрање уметности политичке пропаганде, која пажљиво меша лаж, истину и полуистину

23 Марко и Црни посећују снимање одвојено и под различитим околностима. Овај други је потпуно неспособан да направи разлику између филма и реалности, пошто је провео двадесет година под земљом. С друге стране, иако члан елите која је организовала стално, послератно присуство Другог светског рата у различитим формама, Марко је ипак склон да замени стварност и фикцију.

24 Листа филмских претходника који су се бавили забуном која потиче од двострукости између филма и стварног живота је дуга, укључујући *Бастера као детектива*, *Булевар сумрака*, *Америчку ноћ* и *Интервисту*.

до тачке интелектуалне исцрпљености оних који су манипулисани. Али ова изоштрана идеолошка критика је нераздвојно измешана са задовољством, које доносе урнебесни заплети и редитељско мајсторство. Као прецизан уметник, Кустурица ужива у развијању потенцијала позајмљених филмских текстова. Иако понекад врло кратки (што је неопходно пошто их има много), ова позајмљивања су ретко остављена да неспретно висе у ваздуху, као обичан доказ редитељевог познавања филмског наслеђа. Уместо тога, они играју важну улогу у развоју заплета или богатог асоцијативног поља створеног око њега. Њихова функционалност постаје услов њихове видљивости.

Кад их гледалац једном примети, ове значењске целине захтевају паралелно процесуирање. На једном нивоу, оне су интерпретиране у вези са основним текстом *Подземља*, а на другом, оне су уочене и упоређене са „оригиналом”, формом која постоји пре тога, које гледалац може, а и не мора да се сећа. Тако је значење до кога гледалац долази (које овде разумемо као афективно значење), формирано на основу три осовине. Док реагује на посматрани текст у светлу одговора на текст ког се присећа, ако има то искуство или препознаје референцу, он развија треће концептуално поље из релације већ апстрахованих значења формираног на основу прва два поља.

Следећа два примера показују до ког нивоа Кустурица појачава њихово међусобно дејство, кроз пажљиво постављање у времену. Први је позајмљен из немог филма, из Китоновог *Колеџа* (*College*, 1927). Као најбољи студент генерације, Кеатон држи говор на церемонији проглашења дипломаца назван „Проклетство атлетике”. Публика се састоји углавном од његових вршњака, који више воле спортисте него књишке мољце (као што је Китон), док иза њега седе професори, који више цене оданост знању, него физичку спремност. Подељеност између ове две групе је врло јасна (изузев Китонове мајке). У сендвичу између њих, Китон је окренут студентима који су против њега, док га професори у потпуности подржавају, али не могу да виде његово лице. Убрзо пошто започне говор, Китон почне да се ритмички помера слева на десно. Две групе реагују различито. Студенти полако одлазе, док су професори толико удубљени у његов говор, да почну да се покрећу у ритму његових покрета, слева надесно и назад. Ноел Керол објашњава овај гег као „вербалну слику”. Кеатон „повија” (на енглеском *sways*) публику својим аргументима, што је интерпретација која зависи од

гледаочевог познавања енглеског језика.²⁵ Кустурица адаптира овај гег једној од главних тема *Подземља*, односу између полова. Нагласак се помера од компетенције актера који држи говор, коју Китон ствара за себе, на дивљење дискурсу гомиле која слуша, при коме појединац инстинктивно прати и учествује у физичком (и асоцијативно у емотивном и интелектуалном) узорку који је створио онај који држи говор.

Извор дискурса код Кустурице је позоришна представа Стриндберговог *Оца*, коју су на сцену поставили српски глумци на немачком током рата, за мешану немачко-српску публику. У дугој верзији *Подземља* ова поставка се понавља и после рата. Комад и реакција публике остају исти, само је језик на ком се комад изводи српски.²⁶ Број текстова на који филм прави референце у овом случају појачава потенцијал за апстрактно значење. Отац представља *mise-en-abyme* *Подземља*, јер оба ова дела интензивно развијају тему вечите борбе између полова, поготово за доминацију у породичном животу.²⁷ С друге стране, поновљена ритмичка, једнолична реакција публике на претерану егзистенцијалну кризу ликова у комаду је позајмљена из *Колеца* и показује фасцинирану, изражено центрирану на саму себе, реакцију публике (или виших класа?) на бескрајно понављање свакодневне борбе између полова. Кустурица овде користи фигуративни потенцијал свог филмског и позоришног извора за стварање значења, да би створио асоцијативно поље које је у вези са тематским интересима *Подземља*.²⁸ Завршетак сцене, у којој је приказана представа на немачком, такође

25 Carroll, N. Notes on the Sight Gag in: *Comedy/Cinema/Theory*, Horton, A. ed. (1991), Berkeley: University of California Press. Није јасно да су Керолови термини погодни у овом случају. Кеатон помера (*sways*) оне који су већ убеђени у вредност његових аргумената, а неки од великодостојника се изгледа померају да би видели његово лице, када он почне да се помера.

26 Као што је то експлицитно назначено у *Подземљу*, неки глумци и интелектуалци су били смакнати после рата, због тога што су глумили за Немце током окупације. Али, комунистичке власти постављају исти комад на сцену, а глума која је у једном периоду била кажњива смрћу, у другој ситуацији постаје средство друштвене промоције и престижа.

27 Крај *Подземља* је испрена потврда Кустуричине (и Ковачевићеве) оданости оваквој врсти генерализације. После пуног круга, све се на неки начин враћа на почетак и на нелагоду, али и комичну коегзистенцију, условљену блиским фамилијарним односима и флукутирајућом мрежом жеља.

28 Најдужа верзија *Подземља* је јаснија у паралелном, сталном снимању једног те истог партизанског филма, намењеног за приказивање нижим класама, са перманентном поставком високопарног комада за владајућу елиту. Ово је још један коментар о југословенским комунистима и њиховом усвајању животног стила претходних владајућих класа, што је било противно официјелној реторици.

служи да покаже лакоћу с којом се Кустурица пребацује с једног на други филмски (и позоришни) модел, у оквиру компактне наративне целине. Пошто је искористио визуелне потенцијале визуелног гега, пародирајући мелодраматични текст ироничним интонацијама, он брзо ствара хаос у стилу Хичкоковог филма *Човек који је превише знао* (1956) и раствара апстрактне конотације текста у анархији масовног хаотичног кретања.

Пажња посвећена релацији између формалних елемената и реторичког потенцијала Кустурициних прототипова у *Подземљу* видљива је у још једној краткој сцени. Вера, жена Црног, умире убрзо пошто силази под земљу са анонимном масом и својом породицом, после немачког напада. Њу игра Мирјана Карановић, глумица која је такође глумила у првом канском Кустурицином победнику, филму *Отац на службеном путу*. У њему она игра сличну улогу мајке, која је стуб њене босанске породице, док је отац послат у затвор на неколико година због политички неодговарајућих примедби. Као и у *Подземљу*, она пролази између Сциле и Харибде, покушавајући да по сваку цену спаси породицу, док мора да се бори и са мужевљевом неверношћу. Овај развијен мотив позиције несебичне мајке у патријархалном друштву наизглед може да подржи критике Кустурице да он није способан да оформи нетрадиционалне женске ликове. Ипак, ови филмови представљају јасно указивање на тешку позицију жена у патријархалним породицама. За гледаоца упознатог са југословенским филмом, јасно је да оба ова лика које игра Мирјана Карановић указују на *Петријин венац*, филм који је режирао Срђан Карановић 1980. године. У њему, Мирјана Карановић је Петрија, српска сељанка која иде кроз живот са неуморним духом, упркос разочарењима и неиспуњеним очекивањима. У свом животу Петрија је имала три човека и два детета. Прво умире на порођају. Ово се дешава у традиционалном српском сељачком домаћинству, где, протерана у спремиште жита, она рађа дечака. Остављена сама, неупућена од своје доминирајуће, љубоморне свекрве, она се бори на поду кроз врло тежак порођај, да на крају не би пресекла пупчану врпцу, што је узроковало смрт детета. Кустурица адаптира ову сцену у *Подземљу*, али, уместо изолације, Вера рађа дечака на дну степеница које воде у склониште. Овог пута, дете преживљава, али мајка умире. Сам порођај је тежак као и Петријин, али док Петрија лежи непокретна, испружена на поду, у дугом, болном крупном кадру Карановићеве камере, Кустурица појачава Петријино страдање, представљајући га као возњу ролеркостером низ степенице, у крупном плану, овог пута праћеног камером држаном у рукама. Интертекстуалне референце и заплет

Подземља заједно доприносе да посматрамо ову сцену као опис тешког третмана ком су изложене жене у традиционалном српском друштву.

Крај ове врло кратке сцене поново показује Кустуричину склоност брзим променама између његових филмских модела. Док Вера гледа свог новорођеног сина, и док је очигледно врло близу смрти, светло које производи бицикл, чије предале окрећу анонимни људи у мрачном подземљу, изненада је осветљава. Она изговара речи из једног од најпознатијих партизанских спектакала: „Ако ми се нешто деси, нека се зове Јован” (публика наравно зна да ће она умрети). Кустуричино достигнуће овде лежи у томе како глатко спаја формалне одлике кадра, са тематским конотацијама, стварајући у ејзенштајновском смислу континуирани покрет који везује комплексне процесе заједно, тако охрабрујући гледалоца да створи вишестрану значењску целину. Гледалац који није упознат са призиваним текстовима прати динамичну, пажљиво постављену сцену, која значајно унапређује заплет, одводећи један од главних ликова из, и доводећи нови лик у причу. Али, нова димензија се отвара референцом на тмурни, реалистички *Петријин венац*, тако повезујући Верину и Петријину судбину, а онда изненадно пребацујући текст у хипер-мелодраматичан и тако неизбежно ироничан тон партизанског спектакла, и његову везу са животом у подземљу. Истовремена прецизност и снага доприносе лаконском ефекту, импресији разрађености упркос краткоћи сцене.

Гледалац упознат са југословенским филмом је тако окружен ликовима, ситуацијама и дијалогом преузетом из многобројних, углавном југословенских филмова, почев од партизанских спектакала, филмова урбаног отпора, лаких комедија, филмова носталгије и црних комедија. *Подземље* је компендијум који садржи референце на све југословенске филмске жанрове мејнстрима и на модернистички филм, тако покривајући његову педесетогодишњу историју.²⁹ Може се условно рећи да *Подземље* постаје филм без субјеката за не-субјекте, о нацији изграђеној на текстовима, о заједници која постоји онолико, колико јој то омогућују њени текстови. Анонимне страсти, инстинкти и манипулације, више него ликови, постају снаге које обликују наратив, као и југословенску историју.

²⁹ Изузев Кустуричиних филмова, филмови на које он прави референце су углавном они произведени у Београду. Истина, они и представљају око половине целокупне послератне југословенске производње играног филма, а били су и врло популарни код југословенске публике и најпознатији ван граница Југославије. Без обзира, Кустуричин избор јасно указује на његове филмске преференце.

Кустурица зумира фокус у *Подземљу* на филм као круцијални медијум за стварање националног наративног простора, уочљиво користећи документарне кадрове параде са прославе Првог маја одржане у Београду. Гледалац види поређане кадрове писма мира за вољеног Тита, затим првог југословенског путничког аутомобила – фиће и онда Авала филма, главне државне компаније нове југословенске послератне филмске индустрије. Ово појачава смисао Кустуричиног схватања важности југословенског филма за послератне комунистичке власти. Кустуричина позиција је, на неки начин, била привилегована. У моментима крајњег хаоса и колапса националног идентитета, механизми националне репродукције лежали су огољени својим функционалним колапсом. У послератном периоду југословенски филм је био омиљени медијум националне педагогије у вишејезичној, вишеконфесионалној, полу-писменој земљи, учествујући у процесу у ком су људи истовремено били „објекти” те педагогије, али и „субјекти” процеса означавања и проишашлог простора нације. У сцени Верине смрти коју смо описали, затворена популација производи минимално осветљење окрећући педале бицикла који стоји у месту. Светлост која чкиљи из лампе бицикла подсећа на светлост која долази из филмског пројектора. Анонимна популација тако и буквално узима учешће у пројекцији (али не и продукцији) бескрајног круга слика, истовремено бивајући њихова једина публика, позајмљујући своје емоције, као и физичку снагу, одржању политичког система.

У Југославији је национално питање било комплексније него што је то национални простор једне нације, који је, бар у националном дискурсу, већ формиран и наизглед јединствен. Пројектовано јединство је дакле било компликовано чињеницом да је сама (југословенска) нација била састављена од неколико различитих националности са, на крају крајева, некомпатибилним типовима формације националних простора, што је неизбежно имало политичке импликације на већи национални пројект. У свом страственом и огорченом филму, Кустурица на крају криви комунисте који су „отели” југословенску идеју. На крају постаје јасно да их он не криви за иницијацију националног педагошког дискурса, већ због тога што су то урадили лоше, тако да је на крају он изгубио своју временску компоненту и постао крајње понављајући, досадан, предвидљив и некохерентан са закључцима које је становништво могло да прикупи о животу ван граница „испричаног” националног простора, губећи своје продуктивно, како би га Баба назвао, „двоструко време”, тако терајући народе Југославије да проведу декаде

у подземљу.³⁰ Развијајући ову идеју, слике из југословенских филмова постају свеprisутне и неодвојиве од историјске репрезентације.

Питање у вези са алегоријском снагом филма још увек остаје: је ли *Подземље* само глобална метафора о релацијама у Југославији, њеним комунистичким вођама и развоју специфичне културе која је служила њиховим пропагандистичким циљевима? Другим речима, да ли филм заузима специфичнију позицију у односу на југословенско национално питање и југословенске ратове око наслеђа 1990-их? Јесу ли Марко и Црни уопштени примери највиших југословенских комунистичких функционера, или бисмо могли да приближније одредимо њихову националну афилијацију? Они су били ближе виђени као Срби, или као Срби (Марко) и Црногорци (Црни). Још важније, једна од главних тачака њиховог међусобног односа је да прикаже разлику коју су према Титовом режиму испољавале две секције српске владајуће елите, у зависности од њиховог урбаног, или руралног порекла. Марко је љигави интелектуалац, док Црни служи режиму верно, без питања. Још једном ова особина везује овог другог за Ранковића, који је, наводно, остао веран Титу до његових последњих дана на власти. С друге стране, он може бити виђен и као архетип Срба из Крајине и Босне. Они су најжешће подржавали Тита за време његове власти; многи од њих су направили каријере као официри ЈНА, као наставак њихове ратне улоге, када су били партизани. Пореклом из неразвијених планинских подручја, њихов главни пут друштвене промоције су били војска и полиција. Њихова лојалност Титу је била неупитна; кад год је био у опасности могао је да рачуна на њихову подршку. Титова слика на сату који Марко доноси Црном као награду што је годинама држао народ послушним, била је промовисана у послератној Југославији као ратна слика Тита из његових победничких, славних подвига у Босни. Црни је одушевљен не само Титовим личним гестом, већ и самом сликом, која призива носталгичне емоције. У ствари, у различитим приликама он користи и црногорски акценат, као и онај специфичан за Србе из Крајине.

Кад једном изађе на површину, фрустрација накупљена током година проведених у подземљу експлодира, и Црни узима улогу артиљеријског команданта. „Распамети”, речи које

³⁰ „Двоструко време” се овде односи на потребу инкорпорације истовременог простора нације у национални простор конструисан кроз наративну борбу. Југословенски народ у Кустирицином објашњењу је био „објект”, а да му никад није дозвољено да постане „субјект” процеса означавања, што се завршило катастрофом.

користи да би наредио топовима да пуцају на невидљивог непријатеља, је наводно изговорио генерал Младић, командант војске босанских Срба током рата у Босни. Спочетка, непријатељ је невидљив, а касније неважан. Главне поенте приче се тичу релација у оквиру једне од група у сукобу (или улоге снага Уједињених нација), пре него објашњавања динамике конфликта. Кустурица је изгледа био опрезан да скоро потпуно остави Босну изван описаног конфликта, знајући за комплексност те теме у то време и политички релевантни закључци које доноси о рату односе се много чвршће на српску, него на друге југословенске етничке и политичке снаге и учеснике.³¹

Док Марко и Црни персонификују неуспех српских лидера да ураде нешто добро за свој народ под Титовим режимом, лик Ивана, Марковог брата, је био углавном остављен ван критичког разматрања. Он је добродушан млађи брат, који, у средишту перманентног хаоса, одбија да види људе онаквим какви јесу, окрећући се животињама за своје животне сапутнике. Име Иван је понекад повезано са католичким крајевима, док је његов еквивалент Јован чешиће коришћен код православних Срба. Али, поред имена Јован, и Иван је у употреби код Срба, мада ређе. Иванов однос према Југославији је јединствен: он се убија од плача за земљом коју је одавно напустио. Његова оданост нема граница, али он успева да делује тек на крају, убијајући сопственог брата кад је све већ отишло дођавола. Тек на крају, после смрти, он проналази мир у имагинарној Југославији, на парчету земље које плови низ Дунав. Иван може бити виђен као добромислећи Југословен, неко ко би могао бити Србин, или Хрват, али ко не пружа ништа својој вољеној земљи, осим добрих жеља. Он је стално паралисан, неспособан да делује, јер би то од њега захтевало да упрља руке. И он остаје стално по страни. С друге стране, он би могао бити Србин који својим именом и понашањем показује неизмерну жељу да се премосте разлике између његове и других нација у Југославији, неко ко је одан југословенској идеји без обзира на цену, ко не живи у стварности, као неко ко не схвата да Југославија, каква је била, не може да понуди трајни мир и стабилност његовој породици и његовим животињама.

31 Најдужа верзија *Подземља* задржава више симетрични заплет, у ком свака југословенска нација има свог представника у корумпираном вођству земље. У њој су Томислав, Јанез и Мустафа проминентнији него у краћим верзијама, поред Марка и Црног, али исто толико опортунистички и корумпирани. Краћа верзија *Подземља* углавном елиминира ове сцене. Ипак, ликови који представљају Хрвате, Словенце и Босанске Муслимане су, до неке мере сувишно, присутни у краћим верзијама филма.

Подземље тако изгледа као да изражава несавршени амбигвитет, што га чини додатно интригантним. Кустурица и Ковачевић су можда овде пошли различитим путевима. Као што је поменуто, остали чланови југословенског руководства, поред Марка и Црног, постоје само као фантоми у краћим верзијама *Подземља*. Они се појављују, али њихове улоге су крајње тривијалне, не додајући ништа ономе што можемо да закључимо из понашања Марка и Црног. Они су слабо развијени, остаци другачијег распореда, који је гледао на Југославију из апстрактнијег угла. Оно што имамо је да је Кустурица дефинитивно померио филм више на српску страну гледишта, не зато што је заузео просрпску позицију у вези југословенске кризе, већ зато што кроз богатство алузија, избор глумаца и локација, он нуди нешто што изгледа као српска перспектива на педесет година историје под Титом и његовим наследницима. Ово болно преиспитивање, које захтева да се спозна илузорност властитих снова, сикофантско понашање и корупција, је већ пост-југословенски процес. Гледаоци који још увек осећају да је комунистичка Југославија (једина коју су они могли да знају) била најбоља од свих могућих светова, мора да сматрају да је *Подземље* дубоко узнемирујуће. Значи, јако незадовољство у филму је испољено не према другим нацијама у Југославији, већ према Титу и корумпираним српским политичарима који су служили у његовом режиму.

У *Подземљу* ми видимо више Немаца него Хрвата, Муслимана, Албанаца или Словенаца. Ово указује на одлучујући и проблематични однос између Срба и Немаца током 20. века. Својом војном и економском моћи увек на хоризонту (или у Београду), Немци имају јединствено место у српском националном наративу. То није једноставна ствар анимозитета, то је пре амбивалентна комбинација дивљења њиховом технолошком умећу, организационим способностима и богатој културној традицији, и неповерења због дубоких рана које су начинили на Балкану током два експанзионистичка рата, које су водили у 20. веку. То је један од разлога за дугу параду злих немачких официра у партизанским ратним филмовима, које пародира лик Франца (други је, као што *Подземље* сугерира, тражење жртвеног јарца од стране комунистичких власти).³²

32 Ова опсесија није неопходно једнострана, иако је улога Немаца у српској националној свести, наравно, много важнија. Можемо се, на пример, сетити ерупције задовољства после пада Београда у Фасбиндеровој *Лили Марлен*. Касније, може се лако видети негативан став према Србима током југословенског конфликта 1990-их у Немачкој и посебно у немачким медијима. Подела Немачке и комунистичка Југославија су изгледа покрили непријатељства и тензије који потичу из прве половине

Рефлексивност *Подземља* уводи југословенског (или српског) гледаоца у процес рекреације тока историјских искустава, не као *post factum* апстрактног знања, већ као осетилно разумевање, које испитује и ре-интерпретира узроке трагичне савремености. Ако тражимо неке филмске претходнике, можемо их сигурно наћи у филмовима Италијанског неореализма. Као и *Подземље*, они су се јавили одмах после националне пропасти, тражећи његове узроке не само у манипулацијама фашистичког режима, већ и у поткупљујућим задовољствима италијанских предратних филмова. Ипак, мењање историјски доминантног представљачког оквира, без ослонаца на њега на један или други начин, је радикална сугестија која може да отуђи самог гледаоца коме је намењена, без обзира на спремност филмског ствараоца да прихвати радикалан приступ. Тако, мелодраматска имагинација видљива у неореалистичким филмовима, не само код Де Сице, која потиче из предратног италијанског филма, заменила је буржоаске вредности 1930-их свакодневним сиромаштвом као објектом глорификације. Један од главних проблема са којима се суочио неореализам, био је како достићи критичку дистанцу, не негирајући емпатију, коју су Италијани сматрали незаменљивом за функционисање хуманог друштва. Експлицитно, растуће занимање за улогу медија у друштву, видљиво од *Крадљиваца бицикла* (*Ladri di biciclette*, Де Сика (De Sica), 1948), било је део овог рефлексивног напора који кулминира филмовима као што су *Најлепша* (*Bellissima*, Висконти (Visconti) 1952) и *Бели шећер* (*Lo sceicco bianco*, Фелини, (Fellini), 1952). Фелини је постао главни протагониста ове рефлексивне тенденције, закаснило проглашавајући смрт Италијанског неореализма у *Слатком животу* (*La dolce vita*, Фелини, 1960), филму о снимању филма, да би завршио у солипсистичком објашњавајућем кругу у *8½* (Фелини, 1963). Може се видети одакле Кустуричина фасцинација његовим радом. Није то само барокна слика света коју је створио редитељ-демијург, као што се понекад поједностављује. Питање ироничне дистанце која, са једне стране, не скреће у неангажовани само-задовољни цинизам, док са друге стране не дозвољава гледаоцу да се фузионише са другим, доминира његовим филмом и посебно *Подземљем*.

Италијанском филму је требало двадесет пет година да би се окренуо директном испитивању болног историјског периода Другог светског рата и до тог времена огорченост и морална нелагода у Италији су, можда неизбежно, стекле носталгичне тонове. Кустурица је дотле стигао за пет, иа-

20. века (бар у Немачкој), али после краја Хладног рата, они су поново дошле на видело.

ко користећи алегоријске структуре да ублажи врло контроверзне тачке. Он свакако није носталгичан, али је проблем са којим се суочио док је правио филм после врло кратког временског периода делом био, како да буде критичан, без негације целог живота који је неко водио у то време као погрешног. Кустуричина позиција у *Подземљу* изгледа тако као да није могуће почети од апсолутне нуле, као да се ништа није десило, узимајући само добре лекције после *пост фактум* размишљања. Ово је можда слабост, али упоређено са целовитим критичким напоном филма, то је покушај искупљења и скромности који не би смео да буде лако одбачен.

Ово је можда начин да се објасне неке тензије које се могу осетити између сценарија и филма. Док је Ковачевић увек тежио јасним (иако комплексним) етичким алегоријама, Кустурица је више фаталиста, покушавајући да разуме, колико и да осуди. Ово се може осетити у стилистички значајном тренутку: Марко, сада важни политичар, прима литерарну награду за своје песме. У пратњи своје жене Наталије, окружен најближим сарадницима и пријатељима, он држи говор, рецитујући своје неискрене, патетичне стихове невидљивој публици. Убрзани ритам филма се успорава и у тренутку предаха, југословенски гледалац изненада препознаје не само речи, или Маркову сличност са једним од многобројних лауреата једне од многих књижевних награда, већ модел описивања типичан за југословенску телевизију 1960-их и 1970-их. Хијерархија застава пажљиво распоређених у простору кадра, дах озбиљности и самозадовољства наизглед опуштеног друштва успаваног кредитима са запада, и успаванкама рецитованим свако вече са националне телевизије, постају одмах препознатљиве. Гледалац се тако налази у позицији коју описује Пол Рикер: „Рефлексја је чин окретања према себи којим субјект схвата у тренутку интелектуалне јасности и моралне одговорности, уједињујући принцип операција међу којима је растворен и заборавља на себе као на субјекта”.³³

Истовремено, тај тренутак јасноће најављује гледаоцу немогућност спознаје себе самог и своје историје, без испитивања улоге наратива идентитета у својој конструкцији. Другим речима, чак иако би се субјект одрекао своје субјективности током овог процеса, чин рефлексје историјских догађаја и учесника, који су удаљени у времену и простору, постаје потврда његовог постојања у времену. Сходно томе, ова сцена се може тумачити као појачана критика по-

33 Ricoeur, P. On Interpretation, in: *Philosophy in France Today*, ed. Montefiore, A. (1983), Cambridge: Cambridge University Press.

литичке манипулације, иако Кустурица истовремено уводи другачије импликације. Док Марко рецитије риме о ветру који носи лишће, тако изражавајући тугу за одавно почившим ратним другом и народним херојем, Црним, звук ветра доноси лишће пред камеру и Кустурица претвара Маркове речи у живот. Иронија није уперена само према политичким манипулаторима, или према употребљеним медијима: окреће се против самог текста. Упоређена са искрено срећним дечјим гласовима из хора који пева песме захвалности, мир облачног октобарског дана у Београду прожима догађаје. Иронија у овом тренутку губи своју оштрицу. И заиста, гледалац који је проживео послератне године југословенске историје почиње да цени ових неколико тренутака јасног, видљивог мира, иначе окружен манијачким ритмом историјских догађаја, као мирну луку, без обзира колико илузорну и краткотрајну, можда чак и вреднију зато што је таква.³⁴ У *Подземљу* има много тренутака који функционишу на сличне начине, покушавајући да оцене и поврате оно што може бити враћено. Кустурица користи рефлексивност на начин који је више од сталне, испразне самореференцијалности на површини, која до бесвести алудира на своју артифицијелност. Ослобађа се реалистичке репрезентативности, али не и реалности. Поврх свега, радије него да директно намеће узак поглед на то шта је реалност, или шта је била, филм отвара простор за гледаоца да изгради светове који одговарају његовим интересима, нудећи слободу и задовољство, а истовремено и интелектуалну авантуру.

ЛИТЕРАТУРА:

Bhabha, H. *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*, in: *Nation and Narration*. ed. Bhabha, H. (1990), London: Routledge.

Brecht, B. (1992, 1957) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. Willett, J. New York: Hill and Wang.

Carroll, N. Notes on the Sight Gag in: *Comedy/Cinema/Theory*, ed. Horton, A. (1991), Berkeley: University of California Press.

Finkelkraut, A. (2. јуин, 1995) L'imposture Kusturica, *Le Monde*.

Glucksmann, A. Letter to Kusturica, *Libération*.

Gopnik, A. (5. February 1996) Cinéma Disputé, *The New Yorker*.

³⁴ Опет, најдужа верзија *Подземља* укључује заверу између Мустафе и Марка у ову сцену, дајући злослутнији тон овом мирном тренутку. У најкраћој верзији филма наративни простор сцене је лабавије конструисан, дозвољавајући мирним, иако хипокритичним тоновима да добију предност.

Havel, V. (1980) The Anatomy of the Gag, *Modern Drama* 23., trans. Michael Schonberg.

Handke, P. (1997) *A Journey to the Rivers: Justice for Serbia*, London: Viking Penguin.

Iordanova, D. (1999) Kusturica's 'Underground': historical allegory or propaganda? *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, No. 1.

Iordanova, D. (2002) *Emir Kusturica*, London: British Film Institute.

Ricoeur, P. On Interpretation, in: *Philosophy in France Today*, Montefiore, A. ed. (1983), Cambridge: Cambridge University Press.

Wachtel, A. (1996) *Making a Nation, Breaking a Nation*, Stanford: University of California Press.

Žižek, S. (1995) Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism, *New Left Review*, September/October.

Saša Milić
Belgrade

THE UNDERGROUND AND ITS CONTEXT:

HISTORY OF YUGOSLAVIA AS A HISTORY OF
YUGOSLAV FILM

Abstract

The Emir Kusturica's film appeared in 1995 and immediately it stirred spirits. After winning the Golden Palm in Cannes, an even more inflammable debate ensued. Not only film professionals but also philosophers, culture workers, politicians joined the debate. It spilled over to the countries of the west as well, and in the meantime the film has gained popularity with the audience, which raised the stakes in the public debate. This paper partly describes the course of debate development and lays out several different viewer standpoints which, depending on the context the viewer acknowledges, open up a number of political and also cultural issues regarding history of Yugoslavia. The most accessible level is the level of melodrama, comprehensible to viewers all over the world. Also, there are issues related to communist ideology in a multinational country and the role of the Communist Party. The most intricate and also most important ones are the issues regarding the film role in the history of Yugoslavia, its ideological position and the manner in which the film was used to manipulate the masses, being the most popular, influential media available to widest public.

Key words: *Kusturica, context, nationalism, politics, culture, Yugoslavia, cinema history*