



Lepe vasi lepo gorijo

nasilje v filmu kot ideološki konstrukt: primer srbske kinematografije devetdesetih

hajrudin hromadžić

Splošno znan filmski fenomen je, da je nasilje že od samih začetkov filma eden njegovih stalnih in ključnih motivov. In ne le to. Nekateri popularnejši med številnimi filmskimi žanri so svoj profil zgradili prav na elementih nasilja (npr. akcijski in kriminalni trilerji; vojni, vestern in horor filmi). Razlogi za to so bili in so še vedno številni, najdemo pa jih lahko v širokem razponu od pogojno rečeno psiholoških (gledalska množica oz. filmska publika) na eni, do komercialno-profitabilnih (obsežna filmska industrija in denar, ki se vrti okrog nje) na drugi strani. Nasilje so, skratka, ljudje vedno radi gledali, film, ki je to ves čas vedel in v njem zaslutil ogromen dobiček, pa ga je neusmiljeno nudil.

Žanrska klasifikacija filmov glede na motive nasilja v njih zahteva poseg v same začetke zgodovine filmske umetnosti in sega skozi dolgo obdobje od Griffithove epske klasike *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915) pa vse do filmov t.i. urbanega nasilja, ki dosežejo svoj polni razmah v devetdesetih s filmi Quentina Tarantina ali Olivera Stona. Za te filme je značilna visoka stiliziranost v prikazovanju motivov uličnega nasilja in okolja, ki nas (gledalce), obdaja. Ti filmi preprosto prenesejo simulaker uličnega ali gangsterskega nasilja na filmski trak, gledalci pa uživajo v prepoznavanju razdelanih motivov iz svojega vsakdanjega življenja. Definicija uspešnosti teh filmov je jasna: publiki, ki je že dobro vajena nasilja, je slednjega treba servirati v zaostreni obliki, tempo gonje in streljanja pa je treba kombinirati z začimbami epskega in mitološkega (kar pogosto vodi na sam rob grotesknega), skupaj z obvezno atraktivnostjo igralcev mačo tipa, ki ne poznajo strahu in obotavljanja, ob tem pa včasih pokažejo tudi čustva, romantično plat svoje osebnosti, čeprav jim rane na lastnem telesu ne pomenijo ničesar. Konec koncev tudi gangsterji zgolj opravljajo svoje delo, naj bi pripovedovali filmi tega tipa. Posebna kategorija so vojni filmi, v katerih nasilni motivi pričajo o stalnem spremljevalcu človeške rase vse od njenih začetkov – zlu vojskovanja. Učinek, ki ga proizvedejo ti filmi, je fantazma iracionalnega: nasilni motivi, ki jih neusmiljeno producira filmska

industrija, prispevajo k "normalnemu" sprijaznjenju z dejstvom, da ni štirideset vojn, ki se ta trenutke odvijajo po vsem svetu, nič nenavadnega, ampak žal le nesprenmenljiva, četudi nesmiselna danost. V drugo skupino lahko uvrstimo filme t.i. fiktivnega nasilja. To so v glavnem različne variacije horor žanra, od klasičnih z vampirskimi motivi ali hitchcockovske *psychoezije*, do filmov z visoko stopnjo iracionaliziranega nasilja, kakršna so številna nadaljevanja *Petka trinajstega*, *Noči čarovnic* ali *More v ulici brestov*, katerih junaki so že zdavnaj zrasi čez meje filma in postali izjemno iskano, komercialno blago potrošniškega trga. Nasilne scene v teh filmih so razdelane z višjo ali nižjo stopnjo učinkovitosti. Publika, ki se zaveda ekranizirane fikcije, uživa v omamljenosti, ki jo povročajo adrenalinski šoki. Pri tem mislimo na nasilje hororja kot na "narko" seanso.

Pustimo zdaj horor ob strani in se vrnimo k izhodišču tega teksta, k maksimi o nasilju v filmu kot preslikavi nasilja okoli nas in nasilja v nas samih, k motivu filmskega nasilja kot specifično sociološko-psihološkemu in s tem skrajno ideološkemu konstrukt. Izhajajoč iz misli Petra Sloterdijka, zapisane na začetku znanega eseja *Sli nasilja* – "ko govorimo o nasilju, se mi zdi pametno, da že na samem začetku prebijemo iluzijo distance, ki nas same postavlja v pacificirano cono, nasilje pa za njeno mejo" –, soočimo dve obrobni, a pogosti vprašanji. Ali nasilje na filmu neposredno spodbuja nasilje v realnosti? In obratno, ali nasilje v realnosti spodbuja nasilje na filmu? Težko bi bilo eksplicitno zagovarjati eno ali drugo tezo. Zdi se, da se na tem mestu dotaknemo Freudovega problema težavnosti določitve jasne meje med realnim in simbolično-fiktivnim nasiljem. "Realno" nasilje ima namreč lahko simboličen pomen, "simbolično" nasilje pa ima lahko realne učinke. Z drugimi besedami, filmska kamera ne potrebuje nujno dokumentarističnih sekvenc realnega nasilja, da bi naredila film z nasilnimi motivi, medtem ko na drugi strani potrebuje prepoznavne obrise realnega nasilja, da bi lahko takšen film vzpostavil stik s publiko. S tem pridemo do malce paradoksnega razmerja: filmi nas s svojo prepričljivostjo pozivajo, naj filmsko nasilje doživimo kot stvarno, hkrati pa nam dajejo tudi vedeti, da je svet na filmu ločen od nas, zgolj posredovan s platnom oz. ekranom. Scene nasilja v filmu, kadri vojn, krvavih obračunov, vojaške ali policijske torture, pri vsakem človeku izzovejo ali bi vsaj morale izzvati reakcijo nelagodja in vzpostavitev distance. Hkrati pa lahko takšne scene ljudem "odprejo oči", pripravijo nas do tega, da se zamislimo in da se začnemo spraševati o družbi/svetu, v katerem živimo.

Srbija je bila dejanski administrativni in poslovni center jugoslovanske filmske produkcije, tako da je bilo v obdobju od konca 2. svetovne vojne do leta 1991 v njej proizvedeno okoli 50% vseh jugoslovanskih igranih, dokumentarnih in kratkometražnih filmov. V tem času se je srbski film žanrsko in generacijsko profiliral. Rafiniran filmski izraz je v zgodnji fazi značilen za vojne filme Vladimirja Pogačiča. Šestdeseta prinesejo izviren ekspresionistični izraz Dušana Makavejeva, vzpostavljen skozi problematiko vsakdanjega življenja; obrise naturalizma Živojina Pavlovića in – kot dominantno režisersko figuro tega obdobja – Aleksandra Petrovića. Sredi sedemdesetih stopi na sceno nova, ambiciozna in doslej najbolj uspešna generacija srbskih filmskih avtorjev, ki so se večinoma šolali na praški akademiji: Srđan Karanović, Goran Paskaljević, Goran Marković, Darko Bajić, Dejan Karaklajić in vsem znani lik Slobodana Šijana. Porodi se tudi tipično generacijski film, katerega zametke najdemo že v zgodnjih sedemdesetih, npr. v filmu in seriji Srđana Karanovića (*Na vrat na nos*), zaokroži pa ga filmski triptih oz. omnibus *Kako je propadel rokenrol* (1989) Vladimirja Slavice, Zorana Peze in Gorana Gajića. Za generacijski film v srbski kinematografiji so značilni specifična urbana stiliziranost, medgeneracijsko nerazumevanje in usmerjenost k zahodnjaškim pop trendom, kar je razumljivo, saj so bili ti filmi posneti za prvo odraslo urbano generacijo v nekdanji Jugoslaviji, ki na žalost ni bila (ali pa ni hotela biti) dovolj močna, da bi preprečila, kar se je kasneje zgodilo v devetdesetih.

Če jugoslovanski filmi sedemdesetih in osemdesetih izvirno, včasih pa tudi nadrealistično in metaforično pripovedujejo o lepoti in življenjski lahkosti osvobodene generacije, rojene v začetku šestdesetih, prinašajo

v srbski kinematografiji devetdeseta neko radikalno spremenjeno vizuro lastne družbe. Ideološko zaslepljen in na agresivni, vojnomojskaški politiki zasnovan avtokratski režim Miloševićeve Srbije se odslikava tudi v filmski produkciji devetdesetih. Srbski filmi tega obdobja kar najbolje prikazujejo dekadenco matičnega okolja in nasilni vsakdan, pri čemer se pomikajo k skrajnim mejam brutalnosti in degutantnosti. Morda najboljši primer za to je *Do koske*, prvi film Slobodana Škerlića iz leta 1998, ki zaradi prepovedi javnega distribuiranja v Srbiji ni doživel širše publicitete, nastal pa je kot piratski, underground izdelek. V tem kontekstu ga gre omeniti zaradi zanj značilne nasilne brutalnosti, ki jo neusmiljeno izpostavlja. Celotna pripoved je umeščena na neko podstrešje, kjer se v dolgem nizu izmenjujejo scene posiljevanja in mučenja. Podobna in širši publiki bolj znana primera sta *Rane* (1998) Srđana Dragojevića in *Sod smodnika* (1998) Gorana Paskaljevića. V teh dveh filmih je nasilje gosto skoncentrirano na zelo majhnem prostoru in v zelo kratkem času. Če so za *Rane* značilni obrisi že omenjenega generacijskega filmskega žanra v srbski filmski produkciji (seveda neke druge, turbofolk destruktivno poneumljene generacije mladih Beograjčanov in ne blago zasanjanega in nostalgичnega generacijskega doživljanja Karanovića in Radivojevića), pa naslika Paskaljević mračno podobo Beograda, družbo brezzakonja, kriminala, torture in izgube vsakršnega moralnega kodeksa, izhajajoče iz rušilnih pohodov. Njima sledita filma Đorđa Milosavljevića *Kolesa* (1999) in *Mehanizem* (2000), ki sta naletela na dober sprejem pri publiki, slabše pa sta se odrezala pri kritiki, ki je v *Mehanizmu* prepoznala elemente Tarantinovega *Šunda* (*Pulp Fiction*, 1994) in enostranskega, "moškega" pogleda filmske kamere, *Kolesom* pa je zamerila omejenost v izzivalnem voajerizmu. *Mehanizem* postavlja v prednji plan teme osebne svobode skozi poskuse pobega iz zaprtega kroga nasilja, stične točke, ki ta film povezuje s filmoma *Kolesa* in *Sod smodnika*. *Kolesa* tematizirajo elementarna humanistična načela v obliki misterioznega filmskega trilerja (kar je razumljivo, saj scenarij tega filma temelji na romanu Agathe Christie z izvirnim naslovom *Ten Little Niggers*, kasneje adaptiranem kot *Ten Little Indians*). Opozoriti gre tudi na film *Vukovar* (1994) Bore Draškovića. Zgodba slednjega pripoveduje o prijateljih iz otroštva, Hrvatici in Srbu, ki se poročita, da bi ubežala vojni in emigrirala iz države na osnovi posebnih ugodnosti, ki so veljale za mešane pare. Gre za kruto pričevanje o pogosto prezrtih učinkih vojne, izraženih skozi usode "malih" ljudi. Film so popularizirala priporočila Bele hiše in prepoved prikazovanja v UN, ki ga je z embargom preprečila hrvaška vlada.

Na drugem polu iste zgodbe naletimo tudi na Dragojevićevo *Lepe vasi lepo gorijo* (1996), film, o katerem se je v mednarodnih okvirih med vsemi filmi iz bivše Jugoslavije govorilo največ, v glavnem zaradi njegove ideološke kontroverznosti. Zaradi tehnične dovršenosti, nikakor pa ne zaradi sporočila, so se *Lepe vasi* dokopale do pozicije reprezentativnega, skorajda neposrednega pričevanja o bosanskem vojnem pekl (kar zaradi nizke tehnične ravni ni uspelo filmu *Popolni krog* (1997) Ademira Kenovića, čeprav je scenarij Abdulaha Sidrana soliden). Film je na različnih straneh izzval različne komentarje, kritizirali so ga kot fašistično delo srbske propagande (bosanska stran) ali kot premalo "srbskega" (komentar bosanskih Srbov). Zdi se, da glede na dokaj jasno simbolno raven filma dilema o njegovi politično-ideološki angažiranosti ne more biti. V *Lepih vaseh* kar mrgoli klasičnih stereotipov srbske propagande zadnjih desetih, dvanajstih let ("Bosanci so v resnici Turki"), film pa izkrivlja dejanske pozicije v spopad vključenih strani in srbske vloge pri tem (scena s posiljeno srbsko učiteljico kot antipod dokumentiranim podatkom o trideset tisoč Muslimankah, posiljenih v procesu načrtnega kolektivnega posiljevanja v okviru širše genocidne politike). Kraj dogajanja je nekdanji železniški predor (predor Bratsva in enotnosti – še ena mizerna simbolika bivše države), v katerega se je zatekla skupina bosansko-srbskih vojakov, potisnjena v obroč Bosancev (ki so v filmu pogosto verbalno, pa tudi vizualno etiketirani kot "Turki"). Tudi to je eno od pomembnejših metaforičnih prekreževanj dejstev bosanske vojne, saj so bili v realnem dogajanju prav Bosanci (Muslimani) tisti, ki so jih Srbi s pomočjo JLA in njene težke oborožitve potisnili v obroč, v nekaj t.i. enklav ali žepov. Prav to je moment, ki ga Žižek poimenuje za fantazmatičnega: sprevrnjena, na prvi pogled nedolžna in na videz skorajda nepomembna simbolna raven, ki v gledalcu nato



Sod smodnika

potihem izgrajuje jasna stališča in premisleke o dogodku, ki ga je videl s posredovanjem filma. Gledalec, celo filmski kritik, se lahko ujame v zanko, ki jo je nastavljal Dragojević, in si izoblikuje stališče, da je vojna neki splošni ruralni fenomen, iracionalna nasilna orgija, napolnjena z absurdnostjo in brutalnostjo. V tako skonstruirani vizuri vojnega pekla so vsi isti, na dan pa prihajajo neka stara, arhetipska, nerazrešena sovraštva in strahovi iz preteklosti. Za ceneno zgodbo o bojda iskrenem otroškem prijateljstvu in skupnem odraščanju Milana (Srba) in Halima (Bosanca-Muslimana) je nakopičeno kolektivno sovraštvo, ki se je nalagalo v stoletjih po famozni kosovski bitki – zmagi (v porazu), ki ima za srbsko nacionalno bit najmanj enak pomen kot buržoazna revolucija za Francoze ali Deklaracija o neodvisnosti za Američane. Film, kdo ve katerikrat, ponovno aktualizira srbsko kosovsko-mitološko zablodo o lastni veličini in junaštvu v porazu ter nam pri tem vsiljuje tezo, da je nasilje, ki izvirja iz nas, zgolj reakcija na neko nasilno zunanost zunaj nas – kot bi hoteli reči, razumite, nas obkroža toliko zla, da je naše nasilje zgolj nujen odgovor na to zunanje zlo, s čimer hoče na nezavedni – morda celo na zamolčani zavedni – ravni opravičiti lastne zločine.

“Kompetentnost” lahko temu filmu odrečemo ne le zaradi pristranske ideološke demagogije, pač pa tudi zaradi nespoštovanja elementarne časovne distance do realnih dogodkov, o katerih pripoveduje (film je bil zmontiran leta 1996, vojna v Bosni pa se je končala leta 1995). V primerjavi z Dragojevićevim filmom je aktualna *Nikogaršnja zemlja* (2001) Danisa Tanovića, ki je vezana na isti filmski problemski motiv, zato jo gre na tem mestu tudi omeniti, ideološko domala nedolžna, brez pretenzij, da bi se uvrščala na katerokoli stran.

Če našteje filme postavimo v kronološki lok, opazimo zanimivo značilnost, premik na črti od prikazovanja destrukcije do prikaza avtodestrukcije. Na relaciji *Lepih vasi* na eni strani ter *Ran* in *Soda smodnika* na drugi se lastni destruktivni motiv kot bumerang vrača k svojemu izhodišču. *Sod smodnika* je film ene noči, kolaž več eksplozivno nabitih zgodb, ki se medsebojno prepletajo. V celoti je posnet v temi, s čimer simbolizira izgubo vsakršnega upanja v b rezizhodni beograjski vsakdanjosti. Gre za poudarjeno interpersonalen film, upodobitev družbe kontinuiranega strahu, nevarnosti in nasilja. Z eno besedo: norosti. Simbolika zadnjega kadra – v njem deček, razpet na visoki žični ograji v slepi ulici in v smrtni nevarnosti vzklika: “Nisem kriv!” – razpira možnost neskončnih debat in interpretacij. Je zares kriv, in če je, zakaj? Kaj pravzaprav simbolizira ta lik, pritisk arhetipskega, kolektivno nezavednega – ali vendarle nečesa zavednega, potisnjene v nezavedno? Nečesa neizgovorljivega ali vsaj večinoma neizgovorljivega? *Rane* so film, ki govori o avtentičnih likih in avtentičnem nasilju (petnajstletna igralca Milan Marić, ki je odigral Krauta, in Dušan Pekić v vlogi Pinkija sta dejanska predstavnika najmlajše generacije beograjske mafije). Filmoma *Rane* in *Sod smodnika*, pa tudi vsem ostalim srbskim filmom devetdesetih, ki postavljajo motiv nasilja v prednji plan (to pa so domala vsi filmi,

nastali v tem obdobju), je skupno to, da upodabljajo dekadentnost lastnega okolja, vendar se pri tem ne sprašujejo in ne iščejo odgovorov o vzrokih, ki so do takšnega stanja privedli. Zdi se, kot da jih vojna dogajanja, ki kronološko sovpadajo s časom filmskega dogajanja, ki ga opisujejo in so z njim tudi prostorsko neposredno povezana (Hrvaška, BiH), sploh ne zanimajo ali pa so prikazana le mimogrede in posredno (npr. lik vojnega dobičkarja v *Ranah* (Dragan Bjelogrić), ki se od nekod, iz nekega imaginarnega prostora, nekakšne črne luknje sleherni vikend vrača otovorjen z različnim tehničnim in drugim vrednejšim blagom). V bistvu vsi zelo dobro vemo, kam odhajajo in od kod se vračajo on in njemu podobni, vendar o tem ne govorimo, ker je to neko neobstoječe mesto – mesto našega sramotnega molka. To je filmska prezentacija konsenza, kolektivnega zamolčanega dogovora. Kadar se, kot smo videli v primeru *Lepih vasi*, jasno stališče kljub vsemu izoblikuje, potem je tudi jasno ideološko motivirano. Prikazovanje nasilja kot motiva življenjskega vsakdana v teh filmih ni več vprašanje želje ali hotenja, temveč nujnosti, saj niti režiserski creatio ne more pobegniti od dominantnega duha svojega okolja. Nasilje se je tako močno zagrizlo v tkivo skupnosti, da je vsakršen odmik od njene dejanskosti iluzoren, nemožen. O tem pričajo tudi naslednje Paskaljevićeve besede: “Moja dežela gre skozi temo, kjer ni nikakršnega upanja, nikakršnih srečnih koncev” (indieWIRE). S tem odgovori na vprašanje, zakaj je *Sod smodnika* film s pesimističnim koncem. Problematika lastne skupnosti je postala tako dominantna, da ji film ne more več “ubežati”, središče filmskega interesa se pomakne z “negativnih drugih” na “nas”, obrnjene k sebi samim. Začarani krog pekla, ki je postal konstanta preteklega, sedanjega in trenutka bližnje prihodnosti. Upodabljaajoč ta krog izražajo srbski filmi devetdesetih svojvrstni “magični realizem”, ki ponuja določeno kvazipsihiatrično diagnostiko. Če bi še naprej sledili kronologiji, bi lahko zatrdili, da Andrićeve *Munje* (2000) upodabljajo simboliko novega generacijskega prehoda v obdobje po Miloševiću (simboliko generacije, ki nima več ničesar in tudi noče imeti ničesar skupnega z dogodki devetdesetih, češ, to je vaša stvar, nič nočemo imeti s tem sranjem).

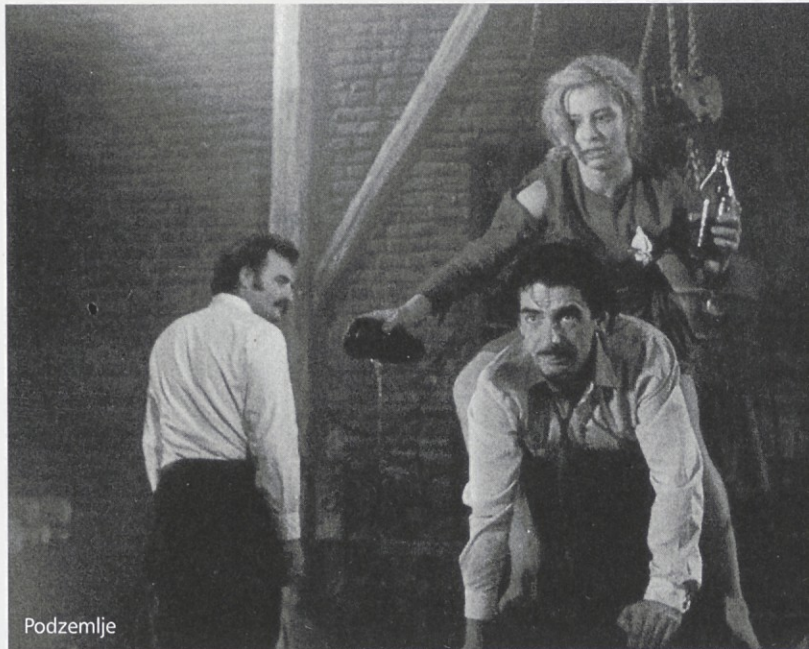
Prispeli smo do točke, ko se moramo vsaj okvirno dotakniti tudi vprašanja o samem režiserju, o gledalcu in o morebitnih oblikah (samo)cenzure. Tudi ob predpostavki, da so režiserjevi nameni kar najboljši, se ob prikazovanju nasilja v družbi, sprožanju premisleka o njem itn., pojavi vprašanje, ali je režiser odgovoren za reakcije gledalcev, ki jih povzroči njegov film. Te reakcije so lahko v splošnem naslednje: pozitivne, v kolikor film spodbudi gledalce k razmišljanju o videnem; negativne, če gledalci na filmsko nasilje reagirajo nasilno, tj., če prikazano pade na “plodna tla” v gledalčevem značaju; ali nevtralne, kadar gre za indolentnost gledalcev na meji med prej omenjenima reakcijama in ti ostanejo hladni. Tako lahko režiser zapade v moralne dileme, v samospraševanje o možni reakciji na svoje delo, s tem pa se aktualizira tudi vprašanje samocenzure. Srdan Dragojević je te dileme razrešil z mislijo, da, “tudi če se ljudje nočejo spominjati tega obdobja, je moja dolžnost, da jim rečem: ne želim vam dopustiti, da pozabite, ker bi se potem zgodilo nekaj še hujšega” (indieWIRE).

Najbolj kontroverzen sodobni režiser, najprej jugoslovanske (bosanske), kasneje pa izrazito poudarjeno srbske provenience, je Emir Kusturica. Kot nekateri že prej omenjeni režiserji, je bil tudi Kusturica praški štipendist. Na tamkajšnji filmski akademiji se je dobro izučil obrti, tako da sta se ga že po prvih dveh filmih, posebej pa po njegovem tretjem (*Dom za obešanje*, 1989), oprijela sloves “balkanskega Fellinija”. V tem tekstu so za nas manj zanimivi njegovi prvi filmi in problematika odraščanja v hipersocialističnem okolju povojnega (2. svetovna vojna) prehoda iz ruralnega v urbano, obravnavana v *Se spominjaš Dolly Bell* (1982), kontroverzna politična vprašanja jugoslovanskega Gulaga (*Oče na službeni poti*, 1985) ali etno-eksotična mitološka epopeja *Dom za obešanje*. Status kontroverzne osebnosti je Kusturica pridobil najprej s svojimi politično-ideološkimi stališči o vojni na ozemljih bivše Jugoslavije (predvsem tistih v Bosni), z obtoževanjem vlade v Sarajevu, da je islamsko fundamentalistična in da je kot takšna prispevala k razpadu države, ter s tem, da se je razšel s svojimi nekdanjimi najbližjimi prijatelji in sodelavci (v tem kontekstu najpogosteje omenjajo

Abdulaha Sidrana, scenarista njegovih prvih dveh filmov). Vrhunec je sledil s filmom *Podzemlje* (1995, scenarij Dušan Kovačević), v katerem je dal Kusturica v filmskem jeziku dokončno vedeti, na katero stran se uvršča. Film je izzval intelektualne polemike, napade in obsodbe (Alain Finkielkraut je Kusturico v tekstu (*L'imposture Kusturica*, Le Monde, 2. junij 1995) obtožil, da je izdal rojstno mesto Sarajevo in da je s *Podzemljem*, ki ni nič več kot navadna srbska propaganda, stopil v službo Beograda), pa tudi pohvale in obrambo (Peter Handke je publicistično populistično vztrajno zagovarjal sistem Miloševićeve Srbije in samega Kusturico). Gre za zgodovinski film linearne naracije, sestavljen iz treh delov ("Vojna", "Hladna vojna", "Vojna"), za poskus zgostitve zgodovine Jugoslavije od 2. svetovne vojne do njenega razpada na začetku devetdesetih. *Podzemlje* vsebuje vse elemente manipulativnega, maničnega in poudarjeno ideološko motiviranega nasilja. Kritike so bile v glavnem osredotočene na pristranskost v prikazovanju zgodovinske vloge posameznih v spopad vpletenih strani pri razpadu države. Kusturica je uporabil dokumentaristične sekvence iz obdobja ustaške, fašistične in kolaboracionistične Neodvisne Države Hrvaške, s čimer je skušal opozoriti na odgovornost današnje Hrvaške za krvavi razpad nekdanje Jugoslavije, pri tem pa je seveda v celoti izpustil zgodovinsko dimenzijo rojalističnega četniškega gibanja. Nekateri kritiki so lucidno opazili tudi ambicijo filma po vsečnosti zahodnjaškemu pogledu na t.i. balkanske dogodke v skladu s principom: vsa ta nerazsvetljena balkanska plemena so ista, vsakih nekaj desetletij se spustijo v kolektivno klanje – kar je vsekakor nevarna, a običajna stereotipizacija neznanega in posredna deligitimizacija posamične odgovornosti. Dodajmo, da so mu zlato palmo na canneskem festivalu – da bi bila simbolika večja – dodelili kot jugoslovanskemu (srbskemu) filmu, čeprav je avtorjevo poreklo privedlo do nekaterih pomot – Reuters-AP je 29. maja 1995 tako na primer zapisal: "*Bosanski film zmagal v Cannesu*." Ugledni filmski kritik Michael Wilmington je 21. decembra 1997 v *Chicago Tribuneu* *Podzemlje* proglasil za bosanski film, torontski kritik Schlomo Schwartzberg pa ga je v januarskem *New York Mirrorju* leta 1998 označil za bosansko-francoski koprodukcijski projekt). Kolaž je s tem popoln, preostane le še dejstvo, da je jugoslovanska vlada film financirala s 5% njegovega celotnega proračuna (10 milijonov dolarjev). *Podzemlje* je film o manipulatorjih in zmanipuliranih, o dveh skupinah, ki sta po Kusturici tvorili grobo dialektično razdelitev nekdanje skupne države. Predor in tema, menjave evforije in destrukcije so najbolj neposredne motivne povezave med *Podzemljem* in *Lepimi vami*, pa tudi s temačnostjo v filmu *Sod smodnika*. Kje so, so sploh možne in ali bi morale obstajati meje režiserskega creatia, ki bi ga omejevale v njegovem lastnem videnju sveta, v tem, kako misli, da bi bilo treba nekaj narediti? So določeni ideološki mehanizmi ali lastna stališča tista, ki ga privedejo do tega, da skuša dejanskost za vsako ceno prikazati skozi neko določeno prizmo? ("Na oblasti imamo iste ušive politike, pa ničesar ne ukrenemo. Morda je upanje filma (*Sod smodnika*) v tem, da bo kateri od likov stresel ljudi in rekel: Zbudite se!" (Paskaljević)). Je za neki film odgovoren le režiser, ali pa gre za odgovornost celotne skupnosti, ki jo film sooča z njeno zrcalno sliko?

Tovrstna vprašanja so številna in zelo težko je odgovoriti, ali je cenzura potrebna ali pa je vsakršna oblika omejevanja režiserja slaba tudi v luči stroge kritike. Če si ogledamo filmsko zgodovino nekaterih držav, ugotovimo, da na ta vprašanja najpogosteje odgovarja bodisi politična elita ali pa vlada s financiranjem posebnih institucij, ki se ukvarjajo s problemi filmske cenzure. Režiser s svojimi stališči je tu v drugem planu. (Najboljši primer so tu Združene države, zibelka demokracije, katerih vlada je po dogodkih 11. septembra do nadaljnega zaustavila projekcije in distribucijo nekaterih že dokončanih hollywoodskih megafilmov, ki bi po svoji vsebini, četudi zgolj po naključju, aludirali na teroristične aktivnosti ali zgolj vsebovali posnetke WTC). Srbska vlada je skušala zmanjšati doseg *Ran* in zato prepovedala medijsko promocijo tega filma. To jim ni uspelo: *Rane* so postale največji srbski film druge polovice devetdesetih in prvi film iz te države, ki je imel velik uspeh tudi na ostalih področjih nekdanje Jugoslavije.

Privrženci filmske cenzure pri pojasnjevanju, zakaj je treba zaščititi javnost pred nasilnimi scenami na filmu, najpogosteje uporabljajo



argument, da je treba družbo zaščititi pred njo samo. To je konzervativno stališče, v katerem je čutiti strah pred spreminjanjem obstoječega *statusa quo*, k temu pa lahko marsikaj prispevajo tudi filmi z nasilnimi prizori. Zagovorniki drugačnih stališč menijo, da je nasilje pač svet, v katerem živimo, ali, še bolj radikalno, da nasilno ni nič drugega kot tisto, kar misliš, da je nasilno. To mišljenje je značilno poststrukturalistično, izjava, ki bi bila resnična, tu ni možna, vse je zgolj neskončna igra diskurzivnega perpetuiranja. Če je nasilje povsod okoli nas in če vpliva na film, film pa s svojim vplivom spodbuja nasilno, potem smo se znašli v začaranem krogu. V njem je film le filter v stalnem kroženju nasilnih motivov, iz surove realnosti v filmsko fikcijo in spet nazaj. Gre pri tem za odgovornost filma ali za zlorabo neke zelo vplivne medijsko-umetniške forme? •

Prevedel Saš Jovanovski