

Невена Даковић

ПРИЧА, СЕЋАЊА И ИСТОРИЈА

ЕМИР КУСТУРИЦА: „ПОДЗЕМЉЕ”

History with a capital H is fabricated by historians. But in a film one can try to make comprehensible the 'cote hache', the irregular unforeseeable current of life as it is led even during the great moments...

Dudley Andrew: *Mists of Regret* (pp. 294)

Историју са великим И стварају историчари. Али у филму, могуће је покушајти учинити разумљивом „скривену страну”, неправилан, непредвидив ток живота који је текао и у тим великим временима...

Дадли Ендрју: *Замађљене чежње* (стр. 294)

Текстови европског филма прошлости и садашњости, оријентације коју можемо назвати (пост)модерна(стичка) закупљени су и могу се читати као повезивања процеса стварања филма, филмског наратива и наративе са процесом одређења идентитета и производњом слике националне културе, историје, свести и ставова. Логично, тематика потраге за личним и колективним идентитетом важнија је и узбудљивија када се, као у случају Југославије деведесетих, одвија у бурном и по много чему преломном, или у најмању руку изузетном друштвено-историјском контексту. Истовремено, као шири оквир процеси европске интеграције и процват глобалних, мултикултурних друштава намећу додатне услове читања и потврђују императив што потпуније и свестране текстуалне интерпретације. Анализа филма (банално наративна, текстуална, иконолошка, психосемиолошка, идеолошка, мизансценско-стилистичка) као надасве самосвесног, аутореферентног текста у функцији продукције националне свести/самосвести и стереотипа постаје процес изоловања модалитета њиховог уписивања у филм, те испољавања комплекса спољашњих и

унутрашњих момената који су их обликовали. Филмско дело је фантастична, сновида, у најбољем фројдистичком смислу (кондензације, измештања, симболизма) прерада примарног историјског материјала, обогаћена поред транспарентне, тематски укотвљене политизације и идеологизације и могућношћу дужег ангажованог послезивота.

Идеја овог рада је да анализом последњег филма Емира Кустурице *Подземље* (награђеног Златном палмом у Кану 1995. године) укаже на његово поштовање обрасца и уклапање у структуру текста *историографске мифафикције*. Дефиниција историографске мета-фикције потиче из радова Линде Хачион (L. Hutcheon) сакупљених у књизи *Поеџика њосџмодернизма*. Од спектра одлика као што су саморефлексивност текста који полаже и право на историјски догађај; присуство теоријске самосвести о историји и фикцији као људским конструкцијама што ствара услове за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости¹; преко проблематизације постојања историје и истине, до антимодернистичког одбијања да се реални свет стави у заграде ипак је било неопходно издвојити аналитичку матрицу. За потребе анализе у овом случају централна је полидискурзивност наратива односно откривање филмског текста *Подземља* као преплитања три дискурса: *национално-историјског, њоуларно-културног и филозофско-еџзисџенцијалног*. Прихватајући Алтисерове (L. Althusser) тврдње о дискурзивном одређењу појединца, или последичне тврдње о „реалности прошлости као дискурзивној реалности”² те дискурсу као неминовно идеолошком оруђу, разнолики дискурси садржани у овом филму (о историји, уметности, филмским и литерарним жанровима, родовима, нацији, прошлости) постају параметри истраживања обликовања и тумачења прошлости и садашњости као услова исказа националних идентитета.

Национално историјски дискурс видљив је у поимању наратива као репрезентације националне историје. За разлику од наведеног дескриптивног цитата о *Марсељези/La Marseillaise* (р. Jean Renoir, 1938) тј. препознавања рата и Историје као (уне)обичних збивања, но када живот, упркос свему обично тече даље, овај филм је структурисан преплитањем животних прича у Историју, уздижући се од „нивоа познатог” до метафоричке конструкције, док ликови превазилазе (као симболи, метафоре итд.) задате функције у оквиру дијегетичког света. Аналитичко концентрисање на поступак дискурзивног преиспитивања и структурисања историје потврђује филм као важан простор грађења и реартикулисања националног сећања тј. речима Л. Хачион „превредновања прошлости и дијалога са њом у светлости

¹ Л. Хачион: *Поеџика њосџмодернизма*, Стубови културе, Нови Сад 1996, стр. 20.

² *Исџо*, стр. 50.

садашњости.”³ Дијалог са прошлошћу једним делом тече кроз полемику са некадашњом културом и уметности (тј. репрезентацијама као спознајним траговима прошлости) отварајући простор за идентификацију алузија, цитата, референци из историје филма. Упоредно отварање интерпретативног алузивног спектра за популарну културу указује на „нарцисоидни” и *популарно културни дискурс* у форми полемика отворене за разумевање и тумачење али и ситуирање наших ставова. Као жанровска пастиша филм испуњава захтев постмодерне *проживљивачности* као коегзистенције жанровски искључивих или маловероватних форми (историјског спектакла, бајке, пародије, ироничне верзије филма о револуцији итд.) које трансформишу значења и умножавају читања текста. Коначно, *филозофско-егзистенцијални* дискурс позициониран је представљањем националне историје кроз појединачне приче. Њихово поимање као *егзистенцијалних* образаца сведочи о томе да су то и делови процеса „стварања и откривања смисла културе и историје”. Текст који израста од три стереотипне судбине до обрасца националног постојања подлеже двострукој категоризацији – као *историјски нараћив* и као *фикционализација националне историје*.

Многоструким и разноврсним читањима *Подземља* долазимо до тематске, стилске, жанровске деконструкције која треба да открије жељене уметничке (филмске) модалитете обликовања и исписивања националне филозофије, колективног сећања, историје и идентитета као залога даљег опстанка.

НАЦИОНАЛНО ИСТОРИЈСКИ ДИСКУРС

Три животне приче су компилиране у глобалну тему филма: наративизацију полувековне националне историје која потврђује уклету судбину народа и земље и која дијалектичком деконструкцијом/реконструкцијом официјелних верзија историје преобликује колективно памћење. Вишеслојни наратив исказан је у елаборираној, орнаменталној форми која на тренутке угрожава и гуши причу, па анализа управо подразумева разлагање интеракције различитих елемената у оквиру дискурса.

Кроз цео опус: *Сјећаш ли се Доли Бел* (1982), *Отац на службеном њују* (1985), чак маргинално и у *Дому за вешање* (1988), *Кустурица* ствара хронику немирних збивања послератне Југославије. Растућа криза сагледана је кроз призму *породичне мелодраме* на начин сличан Фасбиндеровом (R. W. Fassbinder) односу спрема немачког послератног

³ *Исто*, стр. 43.

раздобља. Породични проблеми су метафорички исказ политичке кризе земље (стаљинистички процеси, лажни економски бум и стандард шездесетих, експлозија национализма седамдесетих; Титова смрт посредно поменута у филму *Дом за вешање*), сведочећи о ауторовој опседнутости неуралгичним историјским тачкама до тада потпуно маргинализованим у клими владајућег стила социјалистичког реализма. „Тамна” страна историје израња као савршена позадина активно уписана у компликоване сукобе, односе моћи прецизно постављених чланова породице подељених/раздвојених генерацијском, класном, социјалном, верском припадношћу а у различитим улогама протагонисте, антагонисте, опримираних, опримирајућих итд... Неспорна је редитељева храброст у бављењу друштвеном критиком која не признаје табуе резултирајући у неограниченој наративној слободи.

Док тематика опуса има хипнотички ефекат, увек присутни поентилистички реализам осигурава емоционални тон и подржава идентификацију гледаоца. Ониризам и емоционализам су оправдани неизбежним присуством фигуре детета које догађаје сагледава из специфичног угла функционишући као епистемолошки и емоционални центар што последично делује на целокупну структуру нарације. Референцама на свакодневне проблеме филмови очаравају домаћу публику, али су мање разумљиви међународној публици, но са истим интензивним кинематографским ефектом. Први их читају као логичне приче, док други покушавају да открију метафоре суочавајући се са различитим проблемима од (не)познавања историјске позадине до мултикултурних утицаја.

Подземље је смео покушај анализе немирних догађаја, исказ накнадно стечене историјске свести о периоду 1941-1991, преведене у парадигматске просторне и временске одреднице *Подземља* као полисемичног чворишта приче. То је симболичка визија прошлости као политичке и идеолошке блокаде, агоније заробљеништва у „комунистичком” режиму. Двоструки, поларизовани мизансцен успостављен између света изнад и испод земље, организован је дуж Бахтинове вертикале (пакао-рај), иако се можемо запитати где је једно а где друго јер у сваком тренутку мењају места. Подземље је окренути одраз у огледалу света над земљом, попут ноћне море – верзије „*Алисе у земљи чуда* коју је написао Франц Кафка”. Конструкција подземља је прецизна микро верзија некадашње Југославије и мултинационалне Босне, посебно апострофиране у сцени подрума где видимо све три цркве – католичку, православну и исламску.⁴ Подземље се односи и на подрум у коме су заробљени ликови; означава и подземни/илегални покрет отпора који је колоквијално уз све критичке

⁴ Упоредити са описом Сарајева у делу Иве Андрића: *Писмо из 1924*.

импликације можда подземље-мафија, криминал. Такође, у мрежи подземних тунела где се крећу армије, жртве рата, избеглице и која повезује европске престонице, Тони Реинс (Tony Rayns) препознаје идеју комунистичке интернационале. Коначно, подземље поседује митско значење као свет мртвих душа које живи посећују да би доказали храброст, учинили херојско дело или спознали пролазност људског постојања. То је репетитивни топос од *античких епова, Гилгамеша, Енеиде, до Божанствене комедије*, потврђујући да филм постмодерно (или александријски) обилато користи литерарно наслеђе и фолклорну традицију.⁵

Тони Реинс, који иако греша тврдећи да је мизогинија једна од главних мана филма, бриљантно сажима оксиморонски став структурисан текстом:

*носћалџија за националним идентитетом који се истовремено оћкрива као већћо изманићулисана илузија.*⁶

Очигледан је контроверзан став спрема прошлости исказан у расцепљеном наративу – јанусовском жанровском одређењу и емоционалној конфигурацији филма. На једној страни су носталгија и ламентовање над идиличном, ишчезлом земљом а на другој гађење и очај пред националном историјом као пакленом визијом бескрајних ратова. Иван (Славко Штимац) иде кроз тунел и осећа крв на зидовима, па закључује да изнад мора да је Југославија/Србија. Филм је болни реквијем за „земљу која беше некада“ (што је и варијација поднаслови филма), али и исказ свести да за проблеме садашњости можемо окривити прошлост, што намеће снажни укус друштвене критике спрема комунистичких режима који су деведесетих година ишчезавали широм Европе, откривајући се као бескрајне системске манипулације.

Подземље је на свој начин хумани и пацифистички филм. На крају Црни (Л. Ристовски) вапије „Марко брате, Наталија, љубави“ констатујући да су све вредности изгубљене, док окренуто (пало) распеће у пламену⁷ означава тотално уништење, сумрак света кога смо познавали или у коме смо живели. У затвореном митском циклусу, несрећни јунаци не могу избећи рат као судбину, ни бивствовање у уклетом кругу где рат изједначава и спаја прошлост, садашњост и будућност у неразлучиви временски модел.

⁵ Такође се може тумачити као мотив искушавања: јунак мора да сиђе у пећину, убије чудовиште, пронађе скривено благо или се ослободи окова у подземној тамници. Филм је тако у оба смисла инверзија и пародична емфаза задатих улога бајки: зли тамничар и добар, наивни затвореник.

⁶ Sight and Sound, Март 1996, стр. 53.

⁷ Парафраза на ср. Вајдиног (A. Wajda) „знака“ – у филму *Пејео и дијамант*/Popiel u Diament, 1958 – када је сва нада нестала, сва вера изгубљена а поверење уздрмано, када је свет окренут наглавце.

Упркос свему, није се могло избећи интересовање за могући лични политички став редитеља који се крије иза филма, поготово јер је Кустурица из ратом разорене Босне. Интернационална критика је дело оценила као просрпски опредељено; у Словенији су га неки критичари окарактерисали као бесрамну манипулацију. Али за Београд, ово је неутралан патетично конфузан филм редитеља који се опире пристајању уз било коју од сукобљених страна сагледавајући историју као монструма који прождире сопствену децу и јунаке филма. Наративно, историја је сурово материјализована у плетори репетитивних ратних ситуација. Историја је борба за и страсна очараност личном влашћу која омогућава манипулацију и корупцију. Сви тоталитарни режими у филму изједначени су кроз музички мотив познате нацистичке песме *Лили Марлен (Lili Marleen)*, (која у асоцијативној монтажи повезује Хитлера, Тита али и Марка (Мики Манојловић) попут апсолутног владара подрума. Песма прати сцене немачке инвазије Југославије 1941 године (пут од Марибора преко Загреба до Београда) а потом и сцену Титовог погребца (воз који носи тело путује истим путем као и нацисти). Марко је пушта свако јутро преко радија да би потврдио трајање рата и окупације. То је и тачка правог историјског пресека јер је *Лили Марлен* први пут емитована са радио Београда, 11. априла 1941. године што је и експлицитно показано у Фасбиндеровом филму (1980). Ту се крије још једна фасбиндеровска референца: глумац Х. Бом (Hark Bohm) који тумачи улогу несретног композитора песме у истоименом филму, појављује се у cameo улози на крају (доктор у болници) *Подземља*.

ПОПУЛАРНО-КУЛТУРНИ ДИСКУРС

Подземље, рат као подземље историје и историја нашли су специфични исказ у жанровској неодређености филма, различитим манифестним облицима који доминирају филмским текстом. Уводећи у расправу и епистемолошке и онтолошке моменте – шта знамо о прошлости и какав статус имају трагови прошлости – Л. Хачион сматра да је „прошлост (је) нешто што морамо појмити а то суочење подразумева признање како ограничења тако и моћи”.⁸ Ограничења и моћ се односе на процес репрезентације историје као облика трага прошлости што омогућује да се формална, жанровска, експресивна анализа филма прихвати као интелектуална и културна експертиза у функцији разумевања приче о развоју појединца и нације. Представљачким решењима филм равноправно користи и отвара

⁸ *Исио*, стр.76

алузивни спектар ка популарно жанровском домену и наслеђу народне и ауторске уметности.

Неочекивана перспектива успостављена је тоном (мрачне) комедије која рат сагледава као карневал, грангињол, бал под маскама – у духу нпр. театра француске револуције, Бихнера (G. Buchner) или Бахтинових (M. Bakhtin) теорија. Изокренута перспектива подржана је стилски – тоном ироније и комичне анархије у сукобу са обрасцима бајке. За гледаоца представља искуство фалстафовске фантазије, антиратне комедије попут *M*A*S*H** (р. Robert Altman, 1970), *Квака 22/Catch-22* (р. Mike Nichols, 1970), *Бијџи или не бијџи/To Be or Not to Be* (1942, р. Ernst Lubitsch, 1973, р. Alan Johnson) или чак *Др Стреленлава/Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964, р. Stanley Kubrick). Средишњи део филма, који се одвија током II светског рата је водвиљска љубавна потеря, лудирање и играње, такмичење Црног, Марка и Франца за наклоност лепе глумице Наталије – дискурс који подрива очекивано портретисање револуционарног идеализма и патриотизма. Филм се ближи идеји југословенског рата као лудила када бежећи из болнице Марко констатује „Сви смо ми луди али без дијагнозе.”

Филм је површно инспирисан драмом Душана Ковачевића *Пролеће у јануару*. Основна ситуација је елаборирана кроз суочавање света над земљом портретисаног у јарким бојама мењајуће свакодневице, и света подземља „виђеног у избељеним театарским бојама манипулисаних лажи”.⁹ То је прича о човеку који елиминише супарника у љубави, затварајући га у подрум и терајући га да наредних двадесет година верује како рат још увек траје. Рат се можда не чини темом погодном за оптимистичке тонове бајке као централног жанровског избора, али који је у склопу свеобухватног оквира пастише (која спаја флешбек, бајку, фолклор, мит омогућујући постојање у неколико регистара) вишеструко оправдан:

- Бахтиновски емоционални и контемплативни хаос примерен балканском политичарењу одговара постмодерној пастиши као екстремној жанровској и стилској хибридацији. Истовремено открива како форма бајке може да послужи за премошћавање дневно политичко пропагандних теза нудећи пре ауторско виђење но историјско политичку анализу. Прича поштује бројне задате норме: немогући задатак, двобој око принцезе, скривено краљевство али их иронично изокреће само да би обогатила значењски спектар. Бајколико бављење суштинским моментима стицања самосознаје, борбом за стварање значења, те концизном и прецизном репрезентацијом

⁹ Каталог филма.

егзистенцијалних дилема овог пута није везано само за индивидуални већ за национални ниво.

- Доминантно осећање повезано са бајком је носталгија као жеља да памтимо савршене тренутке живота (остварене среће, нађеног раја). Свако од нас поседује носталгично сећање на детињство, али исто тако свако мора да одрасте и суочи се са стварношћу – горко или огорчено као у овом филму. Процес одрастања је централан и у Белуровом (Raymond Bellour) темељном едипалном моделу филмског наратива.
- Бајка привидно поједностављује причу као борбу добра и зла уз неочекивани исход, док је митска опција тумачи као ситуацију човек против судбине омогућавајући бетелхајмовско (V. Bettelheim) двоструко читање бајке као ноћне море или сно-лике инкарнације дечијих фантазија. Филм се заправо двоуми између бајке и мита – према Бетелхајму између оптимизма, сугерисаног краја и песимизма, дефинитивних, одређених одговора – трајекторијом описаном од традиционалног почетка „Некада давно, била једном...” до краја без краја, јер је ток филма као стални ток историје. Уместо „А онда су живели дуго и срећно” речено је „Сећаћемо се наше земље са сетом, носталгијом, тугом, жудњом...” док се контуре могућег четвртог дела појављују као сенке митске обале. Ликови плове ка Небу или је то наговештај да наши ратни јунаци могу бити само слепи путници на Жерикоовом (Т. Géricault) *Силаву Медуза*.
- Коришћење језика почива на дефинисаним структурама, фразама и симболима укорењеним у популарној свести али и у препознатљивом ауторском рукопису и речнику. Коришћено обиље животињских и биљних лајгмотива, наметљиво утврђује кореспондентност са људским светом али и еклектичку станцу спрема претходних филмова. У кадровима филма лебде и пливају: риба из *Arizona Dream* (р. Емир Кустурица, 1993), гуска¹⁰ и коњ из *Дома...*, сјајне, црвене јабуке; вигоовске фигуре и велови. Појава истих глумаца¹¹ у сличним улогама подржава бројне интертекстуалне везе.

¹⁰ Недужна душа после самоубиства одлази у небо као гуска која излеће из цркве и полеће у облаке.

¹¹ Штимац, као и у *Доли Бел*, повезан је са импулсивном, отвореном природом животиња, а Мики Манолјовић је као у *Оцу на службеном пућу* – отац плејбој.

ФИЛОЗОФСКО-ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ДИСКУРС ИЛИ

ЖИВОТНЕ ПРИЧЕ VERSUS ИСТОРИЈА

Суштински квалитативни скок приче је претапање и усложњавање појединачних животних прича у историјски наратив. Бетелхајмова трећа разлика између бајке и мита прецизно описује распон филма од „обичног до грандиозног” – балканске верзије *Жила и Цима/Jules et Jim* (1961, р. Francois Truffaut) као „дрнохуморне љубавне приче обојене романтично страсним императивима похлепе и преваре” – до национално историјске фреске. Присутно препознатљив ехо тезе *Црног ѿаласа* о политици и историји као облицима духовне проституције омогућава да социјално, друштвено продре у мелодрамску структуру (вешто компилирајући приватно/јавно, романсу/политику) атипичног краја. Животне приче се крећу око љубави, пријатељства и каријере творећи карикатурално стереотипну слагалицу националне историје. Карактеристичан страсни, егзуберантни темперамент ликова нашег поднебља Кустурица објашњава:

*Рођен сам у земљи где су нада, смех и радоси живљења јачи него било где друђе – и зло шакође – или сће ѿчинилац или жртва.*¹²

Приватни умрежени љубавни односи и вишеуглови у коме су два Србина, Немац и Русиња¹³ тачно одсликавају јавне историјске односе снага у II светском рату на Балкану. Кључне ратне ноћи сва три човека заправо јуре Наталију,¹⁴ а наратив се развија подједнако као динамички однос комплементарних светова али и кроз односе појединаца унутар тих група. Љубав и рат се приближавају доказујући исти енергетски корен јер су сва збивања само манифестације либидиналне енергије. Заједничка енергија и хипертрофирано моделовање ликова допуњени су суштаственом инверзијом мотивације. Уместо идеалистичке, непоколебљиве вере јунаци и историја су вођени жељом за личним профитом и добрим проводом тј. женама, што је важно за

¹² Каталог филма.

¹³ Говорим о идентификацији националности јунака прихваћеној у Београду. У бројним разговорима са критичарима из других делова претходне Југославије, Марко и Попара су идентификовани најчешће као Србин и Хрват а помоћни негативни ликови као Муслимани.

¹⁴ Још једна бајколика референца – сретан пар влада заслуженим краљевством.

демификацију рата, револуције и времена после. Марко и Црни су најбољи другари супротстављени у љубави, раздвојени идеолошким опцијама па иако кумови, у духу локалне традиције, окрећу се један против другог, као што расцеп у нацији рађа грађански рат. Екстремност односа тонирану аланфордовским хумором¹⁵ Наталија коментарише: *Вас двојица бисте били један добар човек*. Пар мушких јунака отелотворује две револуционарне фракције: циничног варалицу, превртљивца и тврдокорног патриоту, што симболише и иконографија њихових бркова. Патриота има праве балканске бркове Краљевића Марка, а превртљивац мале, Клерк Гејбл брчиће светског стила.

Фантазија мушког пријатељства и породичних веза, братства, подвргнута је испитивању откривајући се као начин сагледавања друштвених и политичких промена. У филму постоји горка спознаја: *Нема рајна, док не крене брајн на брајна*, а сурогатна (кумови – побратими) и права братска веза су сведене на чисту експлоатацију окончану расанком, жестоком разочарањем или самоубиством – Иван се обесио после спознаје губитка земље и брата као ратног злочинца. Ово све чини веома ризичним дефинисање конотативне вредности ликова. Ако су мушкарци отелотворења револуционарних фракција, или сукоба Срба и Немаца да ли Наталија можда оличава земљу и моћ у земљи, а Иван нацију изгубљену у историјском хаосу? Вероватно тврдња стоји као делимична могућност, но онемогућена интенционалистичким тврдњама редитеља о одсуству јасног политичког ангажмана.

Женски лик материјализује сјај и привлачност животног хедонизма али је и вредност размене међу мушкарцима, претварајући филм у бајку о лепотици и звери без искупљујуће моћи љубави. Наталија је фигура фасцинације која активира жељу и љубав, наизменично маргинализована и експонирана, покрећући филмски наратив и у психолошком и у историјском правцу. Земља, историја, револуција су у српском језику именице женског рода што даје за право да разматрамо њихову инхерентну превртљивост у оквиру целог система – као у *film noir*-у.¹⁶

Све до разарања подземља, јунаци се минимално мењају,

¹⁵ Слика револуције је обликована узорима какви су филмови *Генерал Ровере/Il Generale della Rovere* (р. Roberto Rossellini, 1959) или *Балкан Експрес* (р. Бранко Балетић, 1983) када ниткови и ситни крадљивци постају случајни јунаци револуције.

¹⁶ Женски род је означен недостатком стабилности и оданости – фатална лепотица, неверница и превртљивица.

¹⁷ Време у подруму је манипулисано, фалсификовано успоравањем сата, „крађом” времена. У ТВ серији постоји и додатна сцена када Петар учвршћујући власт, одузима последњи ручни сат. Од тог тренутка ко господари временом кога мери једини, видљиви сат, господари и светом.

наглашавајући физичко и ментално окамењено стање, лебдење у простору са успореним временом или уопште без времена.¹⁷ Како се физички изглед ликова несразмерно мало мења у складу са стрип конвенцијама, проток времена је неодређен, а његова линеарност угрожена и на крају уништена. Крај филма је повратак на почетак – рајско острво као сачувани савршени тренутак појединачних битисања (Јованова мајка је трудна, док Јован као већ одрастао, леп младић седи поред ње), стварајући митско, кружно време чак и анихилирајући причу која се одиграла у међувремену. Она је лажна, ишчезла у ваздуху и у овој верзији може бити избрисана из наших сећања. *Ојросијити можемо, али не и заборавити*, и зато нам Кустурица даје нову, исправљену верзију сећања и памћења.

На другој страни, линеарна хронологија је подржана ритмичким понављањем кључних тренутака живота – у склопу мелодрамског наратива – смрти, рођења, венчања, победа – и уплитања аутентичних историјских збивања као што је Титова смрт. Оркестрирање личног и националног без класичне нарације се одвија кроз три драматуршка ентитета који у наслову имају као главну реч рат а сачињена су од предвидљивих репетитивних мотива као у народној књижевности.

1. Прича РАТ почиње 6. априла 1941. немачким бомбардовањем Београда. Редитељ користи истинити догађај у ноћи пред бомбардовање, када су животиње осећајући долазећу несрећу бесомучно урлале и завијале, да би се после разарања зоолошког врта разбежале околу. Ово збивање је и библијска алузија на потоп и подрум као Нојеву барку спаса. У терминима породичне мелодраме, почетак садржи кључну емотивну сцену смрти мајмунице као знака ратног разарања; смрти која уништава породице и одузима најдраже као што ће цела нација постати сироче после распада земље.

Судбине бораца покрета отпора типичних надимака, су дате као бурлескно онеобичено и обесмишљено *déjà vue* варање и поткрадање Немаца, забавне саботаже и диверзије, бекство из затвора, театрално и театарско киднаповање које наводи на поређење са филмом *Деца раја/Les Enfants du paradis* (р. *Marcel Carné*, 1942/3). Романса се окончава у истом тренутку када и II светски рат, елиминацијом ривала као заробљеника подземља, раздвајањем браће и пријатеља кулминирајући у првом венчању, Наталије и Марка.

2. ХЛАДНИ РАТ одсликава Титово доба у митским бојама. Постављање фикције у верификован историјски контекст, фигурирање Марка Дрена као Титовог најближег сарадника намеће поређење са филмом *Форест Гамп/Forrest Gump* (р. *Robert*

Zemeckis, 1995). Различна оптика и иронична перспектива су аналогно инициране. Ако наивни Форест Гамп представља чисту, невину и инфантилну свест америчке нације, лукави и покварени Марко се може идентификовати као симбол нашег националног карактера остављајући многа питања отвореним.

Секвенца кулминира другим венчањем друге генерације, општом кризом и распадом подземља. Два света се спајају „размењујући своје вредности: декадентност и патњу”.¹⁸ Ликови ишчежавају одбијајући (Марко и Наталија) или не могавши (Јован и Иван) да живе у лудој земљи. Грубо мерећи време стигли смо до шездесетих година као „почетка краја” јер следи наративна лакуна до Титове смрти и деведесетих. Могуће објашњење временске празнине је што су шездесете успоном животног стандарда и остварењем нове политичке позиције земље означиле „почетак краја” револуционарног мита. Просперитетни конзумеризам потискује у заборав соцреалистичке идеале и етичко чистунство, па доминира мотив губитка (земље, подрума, сина, невесте) и узалудне потраге за остварењем најжељенијих снова.

Индикативно је позиционирање деце, младих генерација као залог будућности. Марко и Наталија немају деце, а Јован рођен на граници два света – степеницама подрума – и одрастао у свету наглавце (погрешно препознаје свет: коња као јелена, поноћ као подне, или као у стиховима лајтмотивске песме, мешајући сунчеву и месечеву светлост) елиминисан је из наратива јер не може да се прилагоди овом свету. Иван без породице извршава самоубиство, а његов сурогатни наследник, мајмун, такође нестаје.

3. Нови РАТ говори о сукобима деведесетих. Пријатељи се срећу и препознају на славонском фронту. Патриота је професионални борац за новоодређене циљеве, а преварант је претворен у професионалног кријумчара и препродавца оружја. Последњи колапс је и коначни. Смрт наших јунака и земље је кроз поимање ужасне истине – брата који убија брата, плаћање греха прошлости. У надреалистичком крају опет присуствујемо венчању – овог пута рајском.

МЕТАФИЛМ

Централно место проблематизације историје, деконструкције

¹⁸ Каталог филма.

¹⁹ *Исио*, стр.90.

нарације и развијања самосвести филма и историје је пародија појмљена као начин „текстуалног укорпорирања историје уметности“¹⁹ тј. историје филма. Став, потврђен бројним откривеним филмским цитатима, кулминира у пародичном сегменту „филма у филму“ као проблематизацији наративизације историје али и критичком осврту на историју националне кинематографије (тј. репрезентације историје). Први ниво стварања митског или историјског наратива је управо разоткривен у тој сцени. Збивања чувене ноћи претворена су у конструисани наратив, значењски раскошну сцену филма *Пролеће ситиже на белом коњу*. Јунаци беже из подрума само да би стигли на сцену сниману према Марковим мемоарима, да би наново проживели прошлост. Други филм рекапитулира југословенску филмску историју, доводећи културну специфичност у везу са политичком традицијом „црвеног таласа“. Као стилско еклектичка вежба тридесет година дугог покрета соц реализма – лакираних и улешаних филмско револуционарних слика – представља ауто референцијални тренутак двоструког уоквирења: екстрадијегетичког – филм као историја и интердијегетичког – историја претворена у наратив филма у филму.

ЗАКЉУЧАК

После почетног баханалијског уживања Кустурица разоткрива целокупни „комунистички барок“ као плитак и лажан, посвећујући филмско откровење генерацијама наших очева и њихове деце тј. свима духовно заточеним попут ликова у подруму. Уобличавање сећања, реинтерпретација популарних слика у умноженој жанровској и стилској оптици: пародије, горке комедије, стилског распона од петпарачке литературе и стрипова кроз мит до надреализма обогаћују и практично стварају нова значења познате приче. Пастилна перспектива *Подземља* се конституише као полемика са историјски и митски створеном сликом претходне Југославије добијајући квалификацију *историографске метафукције*, док је типична проблематизација стварања и филма и историје остварена пародичним наративом и пародичном наративизацијом. Структуришуће метафоричко чвориште су подземље и репрезентативни ликови вођени личним, скоро *film noir* мотивима – жудњом за женом и новцем – хедонизмом и профитом.

Стилско нарацијско жонглирање преиспитује мит кроз дијалектичку игру упоредне деконструкције – тематске субверзије и жанровске инверзије. Проседе митске деконструкције која формално уништава али и оснажује мит у популарној свести упоредив је са парадигматским примером Фордових (John Ford) вестерна (*Форџ*

Айачи/Fort Apache (1948), *Човек који је убио Либерти Валанса/The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) где у свести људи мит замењује истину која је откривена и испричана само да би поново била заборављена. Форд дозвољава паралелну егзистенцију а Кустурица све води нихилизму. У низу прошлост – историја – појединац – нација – репрезентација супротстављањем прошлости и садашњости, личног и друштвеног, знања и неизвесности аутор нуди истраживање без дефинитивних одговора.

Једино извесно је нужност сећања или аналогно тврдњи филма Михњикова изјава „Потребна је амнестија а не амнезија” или Ф. Џејмсон (F. Jameson) „Не можемо опростити ако не памтимо”. Но на самом врху је и релативизација идеје да ли уметничко дело може помоћи у спознаји памћења и неке истине. У овом филму одговор је да је *Умешноси је лаж... А нама је њојребна истина*. Поред истине, аутор признаје и потребу за исцељујућом снагом смеха нашем памћењу, смеха као горког опроштаја. Мото филма може да буде, према његовим речима:

*Они се смеју сами себи, смеју се нама, а када се срећу смеју се једни другима.*²⁰

Литература

- Бакхтин, Михаил: *О роману*, Нолит, Београд 1989.
- Бетелхајм, Бруно: *Значенје бајки*, самостално издање, Београд 1988.
- Brooker, Peter (ed.): *Modernism/Postmodernism*, Longman Group UK Limited, Harlow 1992.
- Dudley, Andrew: *Mists of Regret, Culture and Sensibility in Classic French Cinema*, Princeton, Princeton UP, New Jersey 1995.
- Gerstenkorn, Jacques: *La Metaphore au cinema*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995.
- Хачион, Линда: *Поетика њојмодернизма: историја, теорија, фикција*, Светови, Нови Сад 1996.
- Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*, Penguin, Harmondsworth 1958.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, Methuen, New York 1980.
- Hutcheon, Linda: „*Telling Stories: Fiction and History*”, in. Brooker, Peter (ed.): *Modernism/Postmodernism*, Longman Group UK Limited, Harlow 1992, pp. 229-243.
- Лодге, Давид: *Начини модерног писања: метафора, метонимија, њијоложија модерне књижевности*, Глобус/Стварност, Загреб 1988.
- Rayns, Tony: *Underground in Sight and Sound*, March 1996, pp. 53-54.

²⁰ Каталог филма.

Nevena Daković

STORY, HISTORY AND REMEMBRANCE

E. KUSTURICA: *Underground*

Summary

The aim of this paper is to analyze the film of Emir Kusturica *Underground* (awarded the Golden Palm in Cannes in 1995) in order to demonstrate its structure according to the model of the historiographic metafiction - the genre that in the best way embodies and contains all important moments of contemporary world. The definition of the historiographic metafiction is taken from the works of L. Hutchion, but in this case the focus is on the polydiscursivity of the film narrative as the determining characteristic. The text of *Underground* is thus revealed as the tight intertwining of three discourses: *national-historical*, *popular-cultural* and *philosophical-existential*. According to L. Althusser every individual is discursively positioned while the discourse inevitably becomes the ideological weapon and consequentially the variety of film's discourses (about history, art, film and literary genres, genders, nation, past) are positioned as the parameters for the investigation and interpretation of the national past and expressing of the national identity.