

Marija Ćirić¹
Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu

FILMSKA OPERA EMIRA KUSTURICE U KONTEKSTU BALKANSKOG (FILMSKOG) ŽANRA

791.633-051 Кустурица Е.
78.071.1 Бреговић Г.; 78:791.31
COBISS.SR-ID 27544329

Apstrakt

Prostor filmova Emira Kusturice na specifičan način obeležen je muzikom/zvukom. Na takav koncept osobito referira centralni deo dosadašnjeg umetnikovog opusa. Naime, tendencije započete u prva dva igrana filma (pre svega, primena postmodernih principa), kulminiraće uspostavljanjem autentične Kusturićine filmske opere, pozicioniranjem balkanskog žanra kao pretpostavke rediteljeve poetike. Tumačenja pojma Balkan su višestruka, brojna i protivurečna, što je Emir Kusturica izvesno uočavao i pre jugoslovenskog građanskog rata. On neće pokušavati da negira generalizacije date kroz dominantne diskurse Zapada, već će se njima poigravati i načiniti sopstveni zaštitni znak. U tom smislu, sve je produbljenija narativna/asocijativna uloga muzičkih/zvučnih znakova koji se i dalje odnose na ličnosti i situacije margine, ali sve intenzivnije i na fenomene fantastičnog ili oniričkog – u čemu muzika figurira kao temeljni konstrukt. Navedene teze biće argumentovane razmatranjem (muzike/zvuka iz) filmskih opera Dom za vešanje i Podzemlje/Underground, poližanrovskih konstrukcija Emira Kusturice (uz kraću muzičko-teatarsku digresiju – osvrt na pank operu Dom za vešanje). Kompozitor u oba filma bio je Goran Bregović.

Ključne reči

Emir Kusturica, muzika/zvuk, film, filmska opera, Balkan

Tišina nije odlika stvaralaštva reditelja (i pisca) Emira Kusturice (1954). Prostor njegovih filmova „vri” od zvuka/muzike. Moglo bi se čak tvrditi da se Kusturićino delovanje odvija izvan polja tišine. Na takav koncept osobito referira centralni deo dosadašnjeg umetnikovog opusa. Reč je o naslovima nastalim nakon prva dva igrana filma (*Sjećaš li se Doli Bel?* i *Otac na služ-*

1 marija.ciric@filum.kg.ac.rs

benom putu). Tendencije započete u ranim ostvarenjima kulminiraće uspostavljanjem Kusturičine filmske opere kroz pozicioniranje balkanskog žanra kao bitne pretpostavke rediteljeve poetike. Muzičke/zvučne slike u filmovima Emira Kusturice biće razmatrane na primerima kinematografskih ostvarenja *Dom za vešanje* (1988) i *Podzemlje/Underground* (1995).² Kompozitor u oba primera bio je Goran Bregović.

Inicijalnim dugometražnim igranim filmovima, *Sjećaš li se Doli Bel?* (1981) i *Otac na službenom putu* (1985), Emir Kusturica načinio je zapažen internacionalni proboj. Oba naslova ovenčana su vrhunskim priznanjima. *Sjećaš li se Doli Bel?* dobija Zlatnog lava za debitantski film i međunarodnu nagradu kritike (FIPRESCI) na Filmskom festivalu u Veneciji 1981. godine. *Otac na službenom putu* osvaja Zlatnu palmu i međunarodnu nagradu kritike na Kanskom filmskom festivalu. Kojim smerom će se kretati dalja umetnikova filmska karijera? Odgovor na ovo pitanje Emir Kusturica daje 1988. godine.

Rediteljev prvobitni plan bila je filmska trilogija posvećena rodnom Sarajevu. Prva dva naslova su realizovana. Kusturica u međuvremenu oseća potrebu da se izvesno vreme odmara od kamere. Ulazi u svet muzike. Savladava tehniku bas-gitare, pridružuje se *Zabranjenom pušenju*. Ovaj rok sastav oformljen je nekoliko godina ranije, kao garaž (*garage*) bend sarajevskih gimnazijalaca. Jedan od članova je Nenad Janković, poznat kao dr Nele Karajlić, koji će sa Kusturicom ostvariti višedecenijsku saradnju (uključujući i domen filma). *Zabranjeno pušenje* je segment ideološke prakse „transgresivnih aktivnosti” (Levi 2009: 20), lansirane osamdesetih godina prošlog veka u Sarajevu i nazvane *novi primitivizam*.³ Rečju, bend pripada alternativnim strujanjima koja podrazumevaju simuliranje popularne kulture poznog socijalizma, te izvođenje kritike društva (Milovanović 2014: 79). Kopanje po pukotinama jugoslovenskog društveno-političkog sistema opseda i Kusturicu. Nakon susreta sa novinskim napisima o romskoj trgovini ljudima/decom, posvetio se ovom problemu i nekoliko meseci proveo u jednom od tada najvećih romskih naselja u Evropi – u blizini Skoplja, u Makedoniji („Biography” na *Kustupedija*, n.d.).

2 Uz navedene analize, načinićemo i kraću muzičko-teatarsku digresiju osvrtno na pank operu *Dom za vešanje*, budući da ovaj projekat, iako ne pripada domenu filmske opere, predstavlja kontinuitet u iskazivanju Kusturičine obuzetosti operom.

3 U bitnije projekte *novog primitivizma* uključen je upravo rad *Zabranjenog pušenja* (Levi 2009: 100, 109).

Napušta ideju o trilogiji. Odlučuje se za tematski zaokret. Liminalni identiteti su u fokusu i dalje, ali namesto kulturalnog kruga u kome je odrastao, rodnog Sarajeva, ponudiće šokantno surove prizore života jugoslovenskih Roma. S jedne strane, time će kritikovati društveno uređenje, koje okreće glavu od egzistencijalnih neprilika ove etničke grupe. S druge strane, Romi će postati tema živopisne filmske strukture. Romska tradicionalna muzika pokazala se kao pogodna osnova za formulisanje autentičnog modela filmske opere (i pozicioniranje balkanskog žanra kao bitne pretpostavke rediteljevog delovanja). Emir Kusturica snima *Dom za vešanje*.⁴ Na ovo pitanje se nadovezuje ideja o Balkanu kao poetičkom nadahnuću.

Tumačenja pojma Balkan su višestruka, brojna i protivurečna. U polisemiji datog fenomena, ipak, prevlađuju one interpretacije koje ga neposredno vezuju za regresiju ka tribalnom i primitivnom. Norme severnoatlantskog kulturalnog prostora kontinuirano su tokom poslednja dva veka postavljane kao nedostupne za Balkan: „Jedan bauk kruži kulturom Zapada – bauk Balkana. Postoji li ijedna suparnička grupa koju njeni protivnici nisu ocrnili kao 'Balkan' ili optužili za 'balkanizaciju'? Koji od optuženih nije uzvratio žigošući taj čin kao 'balkanizam'?”; primetiće Marija Todorova (Todorova 2006: 47). Emir Kusturici takva situacija bila je jasna i pre jugoslovenskog građanskog rata. On neće pokušavati da negira navedene generalizacije, već će se njima poigravati, uobličivši sopstveni zaštitni znak.

Muzički konkretizujući odabranu tematiku, Kusturica nije angažovao kompozitora iz redova romske etničke grupe.⁵ Goran Bregović, vođa benda *Bijelo dugme*, jeste okrenut rok muzici, ali joj uvek daje lokalni prizvuk (u internacionalnim okvirima uobičajeno prepoznat kao – balkanski).⁶ Sarajlija je, baš kao i Emir Kusturica. Bregovićev rad sa *Bijelim dugmetom*, u to vreme, bio je u izvesnim previranjima. Kusturičin poziv dolazi u pravom trenutku. Bregović, dotle slavan u jugoslovenskim okvirima, steći će i međunarodnu popularnost. *Dom za vešanje* je početak daleko veće, „Bregovićeve druge karijere” (Gocić 2005: 212).

4 Za ovaj film Kusturica je nagrađen Zlatnom palmom za najbolju režiju na Kanskom filmskom festivalu 1989. godine, dve godine kasnije i za najbolji strani film na festivalu Guldbagge Awards od Sweden („Time of the Gypsies” na *Kustupedija*, n. d.)

5 Iako istovremeno intenzivno saraduje sa romskom muzičkim izvođačima.

6 Takve Bregovićeve stvaralačke intencije inicirale su oštre kritike kod rok čistunaca, ali su zauzvrat, privlačile rok muzici i one koji je nikada ne bi slušali, a *Bijelo dugme* postaje „najveća jugoslovenska rok atrakcija svih vremena” (Gocić 2005: 211).

Dom za vešanje, iako određen kao „ljubavni film”,⁷ poseduje složeniju žanrovsku strukturu. Reditelj (i scenarista, zajedno sa Gordanom Mihićem), nastavlja sa primenom postmodernih principa,⁸ pa tako ovaj naslov funkcioniše kao živopisna zbirka stilskih linija: poseduje elemente porodične drame, krimi-drame, slepstika, fantastike, komedije i, pre svega, filmske opere.

Filmska opera je „kinematografska interpretacija muzike”, kako datu formu definiše Tatjana Jegorova (Egorova 1997: 59). Ne treba, međutim, poistovećivati značenje pojma filmska opera sa filmovanom operom (postoje, naravno, i prelazni oblici, zbog čega nije uvek moguće načiniti striktnu razdelu). Filmovana opera je opersko izvođenje/inscenacija registrovana okom kamere; slika je podređena partituri, odnosno, njenom lakšem razumevanju čak i od strane prosečnog slušaoca/gledaoca, što treba da rezultira popularizacijom muzičke umetnosti. Filmovana opera pripada izvornoj, operskoj disciplini (ili žanru, u zavisnosti od načina razumevanja), ona je medijski oblik muzičke umetnosti – dok filmska opera odlazi korak dalje. Konkretizovanje forme filmske opere je složeno jer ona, iako bitno određena muzikom (eventualno se mogu naslutiti obrisi pojedinih muzičkih obrazaca), podleže prevashodno zakonitostima filmske umetnosti. Rečju, kinematografska interpretacija ovde se odnosi na filmsku strukturu koja neretko poseduje (formalne) osobine muzičkog dela. Paradigmu filmske opere predstavljaju dva zajednička ostvarenja Sergeja Ejzenštajna (Сергей Михайлович Эйзенштейн) i Sergeja Prokofjeva (Сергей Прокофьев),⁹ *Aleksandar Nevski* (Александр Невский) и *Ivan Grozni* (Иван Грозный, koji je sačinjen iz dve celine).¹⁰ Nemamo neposrednih saznanja o tome da li ih je Kusturica u svojim filmskom operama imao na umu, ali je izvesno da postoji srodnost u pogledu pozicije koja je dodeljena muzici.

7 Ova odrednica stoji u podnaslovu filma.

8 Upotrebu postmodernih principa (eklektiziranje, parodiranje, citiranje, parafraziranje, dekonstrukcija itd.), uspostavio je u svojim prvim dugometražnim igranim filmskim naslovima, *Sjećaj li se Doli Bel?* i *Otac na službenom putu*.

9 „Muzička” forma ova dva filma pretpostavlja (baroknu) polifoniju, što sugeriše sam Ejzenštajn, govoreći o polifoniji u kontekstu koncepcije filma, u kome muzika i slika stoje u kontrapunktalnom odnosu. Polifoniju u kinematografskoj strukturi Ejzenštajna i Prokofjeva prepoznajemo upravo po samostalno vođenim linijama slike i zvuka, jer trajanja kadra i (muzičke) fraze ne moraju nužno da se poklapaju, „a to nam daje za pravo ne samo da pojedinačni kadar raščlanjujemo ‘u vremenu’ po vertikalni, već i da priključujemo kadar po kadar po horizontali i da po njima upisujemo tok muzike upravo na taj način” (Ejzenštajn 1978: 227).

10 Snimljen je i treći deo filma, ali je ubrzo uništen zbog ideološke nepodobnosti – zapravo, zbog mogućnosti uspostavljanja paralela između ruskog cara i tadašnjeg sovjetskog vođe, Staljina.

Muzika u filmu *Dom za vešanje*, dakle, nije samo faktor kohezije, njome će reditelj oblikovati čitavo – rapsodično – kinematografsko zdanje.¹¹ Kao i kod prethodnih igranih filmova, Kusturica definiše polazni muzički materijal. Pored Bregovićeve originalne muzike, prisutni su romski čočeci, balade, čak i jedna uspavanka. Deo su dijegeze.

Bregovićevom partiturom dominiraju dve teme, bogato razrađene tokom fabule. Jedna od njih je valcer, i setan i komičan, što su karakteristike koje će se pokazati operativnim u kreiranju željenih („romantičnih“) ambijenata. Reditelj temu pri prvoj pojavi vezuje za glavnog junaka, Perhana, koji je izvodi na harmonici. Perhana igra Davor Dujmović, dečak Mirza iz filma *Otac na službenom putu*. Pominjemo ovo stoga što se motiv sviranja na harmonici (takođe valcera!¹²) prenosi iz navedenog naslova u *Dom za vešanje*, gde je upravo Dujmović dobio zadatak da muzicira. Kusturica citira sopstveni postupak, na svojstven način uspostavljujući ciklični princip kakav poznajemo u muzičkoj umetnosti. Ravnopravno sa Perhanovom, stoji tema izvedena iz tradicionalne pesme „Ederlezi“, odnosno „Đurđevdan“.¹³ Vezana je za prelomne tačke mladićeve sudbine. I zajedno sa „Perhanovim valcerom“ ima ključnu ulogu u razumevanju *Doma za vešanje* kao filmske opere, kinematografske interpretacije muzike. U poređenju sa ranijim rediteljevim ostvarenjima, „narrativne strukture su eksperimentalnije i poetičnije u pogledu forme“ (Gulding 2002: 160), a fabula se prati i kroz govor muzike: Kusturičin filmski jezik podrazumeva muziku/zvuk i sliku u neprekidnom tkanju međusobnih tumačenja, sa ciljem tvorbe unikatnog filmsko-muzičkog organizma (što će primenjivati i nadalje). Danijel Gulding (Daniel Goulding) opaža upliv verizma (Gulding 2002: 160), što nas ponovo posredno upućuje na opersku umetnost (čije je najzbudljivije lice možda baš verizam).

Perhanova tema nije valcer raskošnih balskih dvorana, takav je da može da stane u romsku udžericu; nema sofisticirane obrise, već kao da upućuje na Balkan kao samosvojan – cirkus. Pokazuje (balkanske?) odlike nervoze i ne-

11 Sa tematskim odlikama operskog verizma.

12 Kompozitor muzike iz filma *Otac na službenom putu* bio je Zoran Simjanović, koji se u navedenoj partituri poslužio elementima već postojećeg, znanog valcera, *Dunavski valovi* (prvi put štampan 1880. godine u Bukureštu), srpskog kompozitora iz 19. veka, Jovana Ivanovića.

13 Poreklo ove pesme najčešće se vezuje za romsku tradiciju i proslavu dolaska proleća, što u hrišćanstvu ima direktnu paralelu u obeležavanju Đurđevdana, praznika Svetog Đorda. Opet, prema rečima dr Žarka Vidovića, preživelog svedoka ustaškog pogroma 3.000 Srba na Đurđevdan 1942. godine, ista pesma, ali pod nazivom „Đurđevdan“ nastala je spontano, u vozu kojim su Srbi iz Sarajeva tada transportovani u Jasenovac (Stanković 2016). Pesma „Đurđevdan“ nalazi se i na ploči *Ćiribiribela* grupe *Bijelo Dugme*, albumu realizovanom 1988. godine, iste godine kada je snimljen *Dom za vešanje*.

odlučnosti u pogledu pravca kojim bi se otisnuo. Istovremeno, izbor valcera nedvosmisleno ukazuje na težnju približavanja zamišljenom blagostanju života na Zapadu (možda Italiji, kao Perhanovoj konačnoj odrednici).¹⁴ Tema dobija uverljive (kinematografske) interpretacije. Njome Perhan zabavlja sestricu Daniru, ublažavajući, štaviše, bolove koje devojkica trpi. U scenama telekineze tema je data sviračkom tehnikom picikato (*pizzicato*), na solo violini. Odrediće scenu šale sa pripitim komšijom (koji će, zbunjen kretanjem konzerve, promrmljati: „Fatamorgana!”), kao i pomeranje kašike (da bi zadio svoju babu i Ahmeda), gde se picikato na violini odvija na harmonskoj podlozi sintetičkog/elektronskog zvuka, sugerišući (i harmonskom strukturom i bojom) da će pribor za jelo u fabuli dobiti i zlokobniju namenu.¹⁵ Čak i pljačka bogataške kuće negde u Milanu, prilaskom klaviru postaje „Perhanov valcer”. Ista tema, ali u aranžmanu kakav bi, verujemo, potpisao i Nino Rota, označava mladićevo postavljenje za Ahmedovog naslednika u trgovini decom i u prosjačkom „biznisu”. Takva intertekstualna referenca, parafraza Kopolinog (Francis Ford Coppola) *Kuma 2* (*Godfather 2*, 1974), može biti shvaćena i kao posveta slavnom rediteljsko-kompozitorskom tandemu.

„Ederlezi”/„Đurđevdan” je centralna muzička reprezentacija *Doma za vešanje*. Ovoj temi su dodeljene čitave scene – one koje upućuju na potisnuto i neiskazivo. Romski ritual dočeka proleća, tradicija sa paralelom u đurđevdanskim običajima kod Srba, jeste san, ali i inicijacija Perhana i Azre: te noći mladić odrasta i odlazi da zaprosi devojkicu koju voli. Muzika nam pomaže da otkrijemo da je ovaj san pozicioniran na način davnašnjih (prethrišćanskih) percepcija datog fenomena, gde doživljaj sna pomaže junaku pripovesti da donese odluku. Po Jungu, „u drevnim vremenima, ljudi nisu razmišljali o simbolici snova, već su ih doživljavali, a samo nesvesno su bili podstaknuti značenjem onoga što su sanjali” (Jung 1962: 86). Senzualna scena koncipirana je kroz monumentalnu vokalno-instrumentalnu muzičku numeru, čime je potenciran mitski utisak prizora. „Ederlezi” određuje i konačni rastanak ovog para: rođenje Perhanovog deteta i devojkicu smrt (da li je Azra žrtvano jagnje koje navodi tekst romske verzije pesme?). Iz korišćenog tematskog materijala, na način karakternih varijacija, izvedene su i druge muzičke

14 Valcer u romskom muziciranju balkanskog/srpskog kulturalnog kruga ipak postoji. Tradicija lazaričkog obreda, koju su u Srbiji tokom istorije gotovo u potpunosti preuzeli Romi, podrazumeva pesmu koja će se odvojiti od izvornih (srpskih) modela i „koja svojom tekstualnom i muzičkom mozaičnošću, kao i troosminskim 'valcer-taktom' svedoči o nesumnjivom kulturalnom uticaju iz srednje Evrope” (Golemović 2006: 113).

15 Viljuška usmeravana Perhanovim telekinetičkim moćima usmrćice Ahmeda.

numere-scene Kusturičine filmske opere: susret Danire sa mrtvom majkom, okončanje putrage Perhana za sestrom.

Reditelj lako prelazi granicu jave i sna, realnosti i fantazije. Bitan činilac izjednačavanja ovih prostora jeste muzika. Perhan uzima harmoniku i svira, njegov (dijegetički) valcer obezbediće novogodišnji štimung. Isti zvuk prelazi u nedijegetičko polje – čujemo mladićevo muziciranje istovremeno ga posmatrajući kako leži u postelji. Kusturica postavlja Balkan kao polukolonijalan, polupaganski prostor, i slušaoca/gledaoca ne treba da čudi što muzika utiče na ponašanje i emocije junaka ili priziva natprirodne pojave. Valcer će nadahnuti ostarelu Hatidžu da sa komšijom zaigra i čak završi u istoj postelji, što je „apsolutno romantično”, dok ujak, kockar Merdžan, prvi i jedini put izlazi iz okvira delikventnog ponašanja i priređuje slepстик scenu prerušen u Čaplina (Charlie Chaplin). I scene levitacije (Azre i umrle majke), gde Kusturica postavlja muziku kao metadijegetičku, čine se kao da su proizvedene zvukom/muzikom. Rečju, metadijegetički rad zvuka/muzike postaje način na koji se stvarnost pojavljuje karakterima filma u „ekstremnim stanjima uma koja su generisana različitim vrstama mentalnih nadražaja ili nekih drugih spoljnih ili unutarnjih razloga” (Ćirić 2014: 126). Nevestinski velovi koji se odvajaju od svojih vlasnica i leluju kao bića *sui generis* pojačavaju oniričnost prizora. Oni su „vizuelne kantilene”, odnosno, „vibracije belih tragova”¹⁶. Da li bismo ih doživljavali na ponuđeni način, da im takve atribute ne dodeljuje asocijativnost muzike same? Verovatno ne bismo, što nam potvrđuje Perhanova reakcija na Danirinu komunikaciju sa majčinom prikazom: mladić ne vidi lebdeću belu sen, ali načulivši uho u smeru koji mu je pokazala sestra, i on postaje siguran u prisustvo majke.

Balkan kao poetska odrednica ove filmske opere objašnjava to što velovi u *Domu za vešanje* ne odaju psihotična stanja junaka, kao što je slučaj sa „Felinijevim velom” u *8 ½ Federika Felinija* (Federico Fellini, 1963), već prirodnu ekstenziju stvarnosti. Njihova audio-vizuelna iskustva su istinska, jer su magija i transcendiranje svetova realnost Kusturičinih likova¹⁷.

16 Navedene pojmove preuzimamo od Vlade Petrića. Petrić termin oniričko koristi za opisivanje kinematografskih ostvarenja u kojima se srećemo sa različitim vrstama pomerenih stanja svesti, mada se kod njega oniričko odnosi na vizuelno polje filma. Petrićeva upotreba izraza oniričko polje, takozvanog „Felinijevog vela”, ima muzičke atribute; odnosi se na fenomen asocijativnog značenja velova koji proizvode *vizuelnu kantilenu* i *vibracije belih tragova* na ekranu i doživljavaju se kao *optička muzika* (Petrić 1999: 11-25).

17 U tom smislu, uočava se izvesna paralela sa latinoameričkom književnošću 20. veka.

Iako se i u prethodnim filmovima Kusturica bavio pitanjima Balkana, tek na ovom mestu, čini se, balkanski žanr ili Balkan kao žanr (up. Daković 2008) biva nedvosmisleno pozicioniran kao ključna pretpostavka rediteljevog opusa. Pojam *balkanski (filmski) žanr* uvodi Nevena Daković: „Razumeti balkanske filmove znači razumeti Balkan, a razumevanje Balkana nas opredeljuje za module identifikacije balkanskog filma/žanra” (Daković 2008: 32). Balkan možemo smatrati žanrom stoga što tokovi njegove fluidne strukture funkcionišu kao „regulatorne šeme koje olakšavaju integraciju različitih delića u jedno jedinstveno društveno tkanje označenog” (Daković 2008: 35). *Dom za vešanje* doista reprezentuje kaos imanentan stereotipnom poimanju balkanske stvarnosti (poput činjenice da junaci ovog kinematografskog ostvarenja nose muslimanska imena, ali poštuju Svetog Đorđa), a izraz nalazi u postmodernoj intertekstualnosti, eklektiziranju, hibridizaciji. Dakovićeva će obratiti posebnu pažnju na rediteljevo groteskno obilje vizuelnih elemenata. Mi moramo da podvučemo da se navedeno i te kako odnosi na muzički plan ovog, kao i potonjih filmova Emira Kusturice. U smislu razumevanja uloge muzike i njenih reprezentacija (ili interpretacija) u *Domu za vešanje*, bitan je i termin *balkanstvo*, koji Dakovićeva uvodi inspirisana analognim, *britanstvo* (Daković 2008: 23). *Balkanstvo*, konkretno, projektuje i strukturise sopstvene značenjske mogućnosti preko značenja elemenata koji stalno posežu preko demarkacionih linija. To Kusturica rafinirano čini upravo uz pomoć muzike. Rediteljev tretman muzičkog teksta otkriva nam kako *balkanstvo*, za razliku od *balkanizma*, nije samo zloupotreba i zaostalost, već i sloboda i nevinost izgubljenog raja, put odrastanja i neobuzdana životna radost koju junaci *Doma za vešanje*, i pored bivstvovanja u egzistencijalnim tesnacima, neprekidno iskazuju.

Na ovom mestu načinićemo digresiju, kratak osvrt na operski odjek koji je *Dom za vešanje* dobio u potonjem Kusturičinom opusu. Ideja o (filmskoj) operi potvrđena je činjenicom da je reditelj, nepune dve decenije kasnije, istu tematsku platformu upotrebio za stvaranje pank opere *Dom za vešanje / Time of the Gypsies / Le Temps de Gitans* koja će premijeru dobiti u Pariskoj operi Bastilja (Bastille) 26. juna 2007. godine i biti izvođena sa ogromnim uspehom.¹⁸ Moramo, opet, da podvučemo da nova vizija *Doma za vešanje* pripada polju muzičkog teatra, čime se Emir Kusturica udaljava od koncepta filmske opere. Nadežda Mosusova će je nazvati srpskim pank mjuziklom i čak domaćom modernom „prosjačkom operom” čiji je sadržaj „dovoljan da ispuni tri horor filma”, ali oslikan „optimističkim tonovima i pevljivim i prijemčivim

18 U operi Bastilja ovo muzičko-scensko delo igrano je u periodu od 26. juna do 15. jula 2007. godine (Mosusova 2008: 817).

melodijskim kombinacijama“ (Mosusova 2008: 816–817). Opera je oblikovana kao sled vokalno-instrumentalnih i instrumentalnih numera, odnosno, pevanih i plesnih scenskih prizora razdeljenih zatamnjenjima ili filmskim fragmentima – funkcionalnim „zavesama”/intermecima.¹⁹ Čak je i pank odrednica data u podnaslovu samo relativno odgovarajuća jer, osim tek povremeno istaknutog instrumentarijuma (hard) rok muzike,²⁰ ništa blisko zvuku panka nećemo čuti u ovom delu. Ono što pretpostavljamo, to je da su autori želeli da ožive društveno-političku ideju pank pokreta koja se ogleda u buntovništvu, iskazivanju individualnosti, antirasizmu, mada najviše u anarhizmu i ispoljavanju nezadovoljstva socijalnim sistemima i nametnutim etičkim normama. Muzika nije preuzeta iz istoimenog filma.²¹ Nova je i potpisala su je trojica autora, Nenad Janković, Dejan Sparavalo i Stribor Kusturica,²² a u odnosu na Bregovićevu partituru, nosi srodna stilska obeležja (mislimo, između ostalog, na obraćanje istom muzičkom izvoru, pesmi „Ederlezi”: ona, zajedno sa originalnom temom koju ćemo nazvati „cirkuskom”, jeste baza partiture trojice autora). Partituru karakterišu živopisnost i duhovita citatnost.²³ Treba da asocira na romsku tradiciju; podseća donekle i na građansko muziciranje srpskih kafana (čiji su nosioci često bili upravo Romi), čak i na takozvani „turbo-folk”, ali najpre na „cirkusku” muziku,²⁴ koja odgovara rediteljevim postmodernim tendencijama parodiranja praktično svakog elementa kome se obrati – i ovde kao paradigme balkanskog poimanja stvarnosti.²⁵ Vratimo se zato filmskim operama Emira Kusturice.

-
- 19 Neki od fragmenata projektovanih na filmskom platnu doslovni su ili modifikovani citati istoimenog filma: Perhanovo upravljanje kašikom pomoću telekinetičkih moći; Perhanov san-inicijacija, prizor plutajućih jabuka itd.
 - 20 Električne gitare i bas gitare, perkusije tipične za rok muziku.
 - 21 Jer je Kusturica u međuvremenu prekinuo saradnju sa Goranom Bregovićem.
 - 22 Autor libreta je Nenad Janković. Muziku, pored protagonista, izvodi desetočlani *No Smoking Orchestra* i tridesetčetvoročlani *The Garbage Serbian Philharmonia*, pod upravom Zorana Komadine.
 - 23 Među muzičkim citatima čujemo fragmente Čelentanove (Adriano Celentano) kancone „24000 baci”, Mansinijevog *Ružičastog pantera* (*Pink Panther*, Henry Mancini), čak i „Bella figlia dell'amore” iz Verdijevog *Rigoleta* (*Rigoletto*, Giuseppe Verdi). Projektovani filmski fragmenti, pored filmske opere *Dom za vešanje*, inkorporiraju snimak jedne od spektakularnih fudbalskih akcija Dijega Armanda Maradone, kultnu sekvencu filma *Taksista* Martina Scorsezea (*Taxi driver*, Martin Scorsese, 1975), gde De Niro (Robert de Niro) izgovara rečenicu „You talkin' to me?” koju u *Domu za vešanje* ne čujemo, već samo naslućujemo po kretanju glumčevih usana.
 - 24 Cirkuska tema je najčešće eksponirana u pank operi *Dom za vešanje*. Takođe, u funkciji cirkuske atmosfere, Kusturica uvodi i žonglere.
 - 25 U tom cilju, posezanje za efektima koji će obezbediti utisak (balkanskog) cirkusa, fantastike, odnosno, oniričnog okruženja. Otuda na sceni životinje (guske); levitiranje kuća, krovova ptica i likova pank opere; ulazak motornih vozila itd.

Najviše argumentacije za hipotezu o postojanju balkanskog filmskog žanra pronalazimo u *Podzemlju* (*Underground*), budući da ovaj film podrazumeva Kusturičin pogled na pola veka balkanske istorije, pri čemu je istorija „narrativ rekonstrukcije i reispisivanja sećanja, a film je spojnica dva koncepta, potencijalni 'sluga dvaju gospodara', s ogromnom ambicijom zamene 'narrativa laži' i predstavljanjem 'mita istine'” (Daković 2008: 75). Imajući u vidu posvetu zemlji koje više nema (nešto slično stoji u podnaslovu filma, „Beše jednom jedna zemlja...”), ova filmska opera dopušta da bude shvaćena i kao rekvijem u tri stava (jer postoje jasne naznake postojanja tri – istorijska – segmenta kinematografskog ostvarenja: Drugi svetski rat, Hladni rat, građanski rat u Jugoslaviji devedesetih). *Podzemlje* nastaje pri završetku ratnih sukoba u Jugoslaviji. Film je pobednik Kanskog festivala 1995. godine.²⁶ Nedugo potom, Petar Volk će konstatovati da domaća kinematografija, zahvaljujući ovom filmu, „definitivno razbija ograničenja i predrasude koje su se nagomilale oko ove zemlje” (Volk 1996: 450). Iz današnje perspektive gledajući, znamo da se tako nešto nije dogodilo. Posledice građanskog rata u Jugoslaviji bez prestanka daju recidive na južnom Balkanu. Emir Kusturica kao da je takvu situaciju naslutio zaokružujući film komentarom ispisanim na ekranu, „ova priča nema kraj...”.

U *Podzemlju* je nastavljena Kusturičina tendencija oblikovanja poližanrovskih konstrukcija postmodernih odlika: u ovom slučaju hibridnog organizma koji integriše melodramu, ratni i akcioni film, dokumentarne citate (sa brikolažnim intervencijama),²⁷ fantastiku, komediju, mjuzikl. Odnos muzike i slike još konkretnije ukazuje na filmsku operu. Muzika doslovno proganja karaktere, štaviše, ona je poput motora koji pokreće veliki jugoslovenski/balkanski ringišpil. Iz rediteljevih kasnijih izjava saznajemo da je doista imao ideje o približavanju operi: „Dok sam snimao *Underground* smetalo mi je što glumci na sceni ne pevaju i ne kreću se kao u operi” (Lojanica 2009). *Podzemlje/Underground* je treća filmska saradnja sa Bregovićem.²⁸ Muzika je, nalik prethodnim rediteljevim naslovima, koncipirana po modelu kompozitne partiture. Uključeno je muziciranje romskih trubača (što je Kusturica primenjivao i u *Domu za vešanje*): jer u smislu semantike muzike/zvuka, upravo truba i romski muzičari reprezentuju okosnicu balkanstva. Kompozitor se obraća

26 Pored Zlatne palme na Kanskom festivalu, *Podzemlje* je osvojilo nagradu za najbolji strani film na *Prix Lumières* u Parizu 1996, nagradu za najbolji film na stranom jeziku Udruženja filmskih kritičara Bostona 1997, kao i nagradu za najbolji film na stranom jeziku *Kinema Junpo Awards* u Tokiju 1997. godine.

27 Jer originalni dokumentarni materijali podrazumevaju prisustvo Kusturičinih likova, u cilju potvrde „autentičnosti” filmske fabule.

28 U međuvremenu su zajedno radili na filmu *Arizona dream*, 1992. godine.

znanim izvorima i prilagođava ih potrebama Kusturićinih zamisli. Poput pesme „Ederlezi”, muzika iz *Podzemlja* postaje istaknut, verovatno najizvođeniji deo potonjeg koncertnog (i diskografskog) repertoara Gorana Bregovića.

Bregović formuliše partituru kroz nekoliko tematskih uporišta. Prva tema koju srećemo jeste obrada instrumentalne kompozicije, „Ciocârliã”²⁹, koju u srpskom muzičkom okruženju poznajemo pod nazivom „Ševa”.³⁰ Pre nego što na ekranu krene bilo kakvo zbivanje (osim ispisanih komentara koji daju istorijsko-geografske koordinate za ono što predstoji), začuju se zvuci trubačkog orkestra. Sledi prva scena, kinematografska interpretacija „Ševe”, u kojoj zatičemo kumove, Marka Drena i Petra Poparu Crnog, u mahnitom (muzičkom) raspoloženju – pred svitanje 6. aprila 1941. godine. Alkohol i pucnjava, jurnjava romskih muzičara za zapregom, zasipanje novčanicama (muzičari kao zabavljači jesu društveno degradirani, ali mogu biti bogato finansijski nagrađeni za svoje usluge). „Ševa” u daljem toku filma postaje i urnebesno koreografisana tuča dvojice kumova udruženih protiv ostatka prisutnih u kafani (pred kraj nemačke okupacije). Na Jovanovoj svadbi u Podrumu (za vreme Hladnog rata), dobija varijaciju i „sovjetski” prizvuk, jer je mladićev otac, Crni, pobornik Istoka i Staljinovih političkih ideja i rešenja. Tako „Ševa” postaje „Kalašnjikov”, numera koja će preći granice kinematografskog ostvarenja za čije je potrebe nastala i nastaviti da živi buran samostalni život (od muzičkih nastupa na otvorenom, preko kafana, do koncertnih dvorana).

Druga trubačka tema jeste „Mesečina”. Prvu pojavu ima na svadbenom veselju Crnog i Natalije (nevesta, razume se, nije unapred obavestena o tome da joj predstoji venčanje). Razuzdano slavlje na brodu, romski muzičari i „Mesečina” pokrenuće na „ples” pečenu ribu sa poslužavnika. Ista tema zaokružiće opskurnu Jovanovu svadbu organizovanu u Podrumu i potvrditi zadate relacije likova. „Mesečina” je postavljena kao motiv repetitivnosti događaja, čak doslovno ponavljajućih „začaranih” balkanskih/jugoslovenskih krugova. Nejasni ljubavni odnosi, uobičajeno balkansko/srpsko kumovsko izdajstvo kulminiraće dvema istovetno oblikovanim scenama, postavljenim na značenski bitnim tačkama narativa. Natalija, Marko i Crni su zagrljeni i pevaju krećući se u krug. Navedeni kadrovi snimani su iz ekstremno donjeg rakursa, unose se protagonistima u lica, gotovo ih iskrivljujući. Reditelj ne ostaje samo na tome. On će i druge muzičke situacije, po potrebi, organizovati kroz roti-

29 Autor je Angeluș Dinicu / Angheluș Dinicu (1838-1905), rumunski kompozitor i violinista romskog porekla.

30 Navedena kompozicija, kao instrumentalna, lako je prelazila granice muzičkih praksi određenih jezikom, zbog čega su je prihvatili i muzičari izvan Rumunije.

rajuće strukture. Na zabavama priređenim u paralelnom svetu, u Podrumu, recimo, romski muzičari se najčešće nalaze na specijalno za njih konstruisanoj vrtešci; jedna od „igara” Natalije i Marka jeste luster pretvoren u „ringšpil” (vizuelni ritam koji će se potom preobraziti u muzički); nekontrolisani krugovi invalidskih kolica sa telima Marka i Natalije u završnici filma... Pavle Levi takvu rediteljevu strategiju naziva „centrifugalnim efektom”, vezujući je za libidinalnu energiju i „genitofugalni libido”, odnosno, težnju libida preusmerenu sa genitalne prevlasti prema erotizaciji čitavog organizma, što, u ovom slučaju, stremi kulturalnom izrazu, možda ka ideološki neukaljanom, nesputanom jugoslovenskom identitetu kao kritičkom idealu (Levi 2009: 137, 140-141).³¹

Treća, najkompleksnija i centralna Bregovićeva tematska celina jeste „Tango”.³² To je još jedan element postmoderne referencijalnosti *Podzemlja*. Srodan muzički materijal otkrivamo u filmu *Kuduz* (reditelj Ademir Kenović, 1989), a dve godine posle snimanja filma *Undergraund*, refren ove numere postaje „Tabakera” na albumu *Kad bi moja bila Zdravka Čolića* iz 1997. godine.³³ Dok teme vezane za pesme „Mesečina” i „Ševa” ne menjaju previše svoje fizionomije, „Tango” je tretiran na način funkcionalne teme, odnosno, varijacionim postupkom. U osnovi, reč je o tradicionalnom argentinskom tangu. Ni ova forma, poput „Perhanovog valcera”, nema izvor u lokalnoj tradiciji, ali će Kusturica ponovo argumentovati da Balkan ume da prigrli sve. Interpretacije dobija najpre u emocijama junaka filma. Najsnažnije dejstvo pokazuje u odnosu Natalije i Marka, mada priliku daje i relaciji protagonistkinje sa Crnim (što je možda još jedna referenca – na film *Žil i Džim / Jules et Jim*, Fransoa Trifo / François Truffaut, 1962). Pronalazi se i u osećanjima beznađa (Ivan koji uplakan, u društvu svojih životinja, sedi na ruševinama Beograda posle šestoaprilskog bombardovanja), ili straha (tajni odlazak Vere, žene Crnog i drugih njenih sugrađana u Podrum). Karakterna varijacija teme (tragikom obojen zvučni prizor, laganog tempa, dat gudačima) jeste i emocija nepodnošljivog gađenja ostarelog Ivana – pred nestankom Jugoslavije i poražavajućim saznanjem o poslovlima njegovog brata. Ista varijacija reprezentuje najpotresniju scenu filma: Ivanov susret sa šimpanzom Sonijem, posle dugogodišnje razdvojenosti.

31 Rečju, „vizije nacionalnog identiteta utemeljene na libidinalnom toku oslobođenom ograničenja kakva nameću relikovani politički mitovi i kult ličnosti” (Levi 2009: 140).

32 Partituru je orkestrirala Isidora Žebeljan; ansamblima RTS diriguje Bojan Sudić.

33 Goran Bregović je autor muzike iz filma *Kuduz*, takođe i pesme „Tabakera”.

„Tango” dobija i crnohumornu „akcionu” interpretaciju (melodija na cimbalu, tempo koji se ubrzava, pa ceo aranžman ima „cirkuski” prizvuk), kada prati Crnog i Jovana u „oslobodilačkom” pohodu, a zapravo, upropašćavanju filmskog seta. Tragičan dramaturški obrt „Tango” doseže scenom na dunavskom sprudu: gotovo idiličan prizor oca i sina na peščanoj obali (i ponovo melodija teme data na cimbalu),³⁴ probraziće se u prizor utapanja Jovana (pri čemu izvođenje neopaženo preuzimaju gudači). Ipak, (podvodni) susret mladića sa umrlom suprugom (čiji je svadbeni veo prethodne noći video kako lebdi, ali u vodi), daje temi nešto optimističniji ambijent. Nova karakterna varijacija „Tanga” (gudači na ležećoj podlozi elektronike, raskomadani tematski segmenti, naziru se i horski glasovi), dobija funkciju kulminacije rata i, doslovno, bratoubilaštva. Ivan usmrćuje svog starijeg brata, Marka (simbolično postavljenog kao vinovnika ratnih zbivanja u nekadašnjoj državi), i zatim presuđuje sebi; od metaka sunarodnika gine Natalija. To je i poslednja pojava ove teme, zaokružene *quasi* folklornim naricanjem ženskih vokala.

„Tango” se u potpunosti uklapa u rediteljjev barokni rukopis „zasićen omažima [...], prirodno ekscitivan” (Daković 2008: 77). Čini se, međutim, da izvoriste nalazi u partituri koju ni po čemu ne bismo povezali sa istorijom jugoslovenskog Balkana. Reč je o Montijevom (Vittorio Monti) „Čardašu” („Csárdás”), na šta nam ukazuje sam Bregović. U jednoj od scena iz Podruma pravi gotovo neprimetno „pretapanje” iz „Tanga” u navedenu kompoziciju. U kadru je dečak violinista, Ilija Marinković, nekadašnji *wunderkind* jugoslovenske umetničke muzike (i pripadnik romske etničke grupe, što ga uklapa u ovde zadati model balkanskog muzičara). Marinković interpretira „Čardaš”, a uvođenje Montijeve kompozicije prerasta u setno-crnohumorni valcer limenih duvača (karakterna varijacija teme „Tango”), u let neveste i njenih velova, ovde kao rezultat mehaničkih naprava koje armija Crnog proizvodi u Podrumu.³⁵

Muzika, bilo komponovana ili preuzeta (arhivska),³⁶ operiše kao faktor homologizacije dvaju svetova (nadzemnog i Podruma), koji na kraju postaju

34 Upravo u ovoj varijaciji prepoznamo obris potonje „Tabakere”.

35 Za razliku od *Doma za vešanje*, gde su letenje i velovi dati u funkciji reprezentacije magije i transcendiranja svetova kao prirodnih ekstenzija realnosti.

36 *Underground* pretpostavlja nekoliko, u pogledu asocijativnosti, izvanredno kinematografski interpretiranih muzičkih citata („Lili Marlen”/„Lili Marleen”, muzika Norbert Šulce / Norbert Schultze; tekst Hans Lajp / Hans Leip; *Deveta simfonija* Antonjina Dvoržaka / Antonin Dvořak), partizanska pesma „Druže Tito, mi ti se kunemo” i kao najizrazitija, „Stani, stani, Ibar vodo” Dragiše Nedovića.

ista pozornica.³⁷ Filmska opera *Underground* (što svakako važi i za *Dom za vešanje*), jeste polje teatralizacije života, procesa koji podrazumeva pretvaranje „oblika privatnog života u umjetničku činjenicu” (Nikoljska 1999: 58). Ovaj segment rediteljevog opusa mogli bismo, konkretno, dovesti u vezu sa nekim postulatima avangardnog pokreta OBERIU, budući da publiku s namerom zbunjuje „alogizmom zbivanja, ogoljavaljem stvarnosti u njezinoj nerazumnosti” (Nikoljska 1999: 58). Prekomernost, izlivi (auto)destruktivnih uživanja Kusturićinih junaka, opet, upućuju i na Lakanov (Jacques Lacan) koncept *jouissance*,³⁸ kao antonimski polaritet želji. Ako je želja fundamentalni manjak, *jouissance* je pozitivitet: ovu ideju je francuski autor, svestan nemogućnosti doslovnog prevođenja sa francuskog, svojevremeno pozicionirao između zadovoljstva i požude, negde na nivou pojave bola kao doživljaja čitave dimenzije tela koje nam je dato (Braunstein 2003: 103). Zanimljivo je da upravo muzika daje razlog, stimuliše karaktere (Nataliju, Marka, Crnog) na libidinalne napetosti i erupcije, trošenja, prinude – bol kao meru istinskog poimanja sopstvenog organizma, o čemu direktno svedoče u prethodnom izlaganju navedeni primeri. *Jouissance* je ono što njihova tela žive kada zadovoljstvo prestaje da bude zadovoljstvo, već postaje osećaj koji ga nadilazi. Takva situacija nije slučajnost i svakako može biti objašnjena pripadnošću nikad mirnom Balkanu, odnosno, balkanskom (filmskom) žanru: „Mit kao tumačenje sveta ili borba čoveka protiv sudbine uz neizvesni rasplet, u slučaju Balkana je neizvesna borba čoveka u/sa ratovima bez kraja i vera u balkanski fatum koji prepliće rat i naciju” (Daković 2008: 79).

Stoga reditelj daje zadatak muzici da njegovim herojima pomogne da opstanu. Muzika figurira kao narkotik koji (balkanskim) životima obezbeđuje ambijent radosti: u slučaju *Podzemlja*, možda čak i optimističnog razrešenja. Epilog filma formulisan je kao nadrealistično (i nadnacionalno) audio-vizuelno polje. Trpeza na obali Dunava postaje ostrvo dosegnute sreće, gde su svi junaci živi, bez telesnih mana i u mladom životnom dobu. Odnosi, naročito kumovski, (uglavnom) su se uredili. Ivan evocira prizore nekadašnje države u njenom idealnom poimanju, „cvetna polja koja će nas podsećati na ćilime našeg zavičaja”, pozivajući bivše Jugoslovane na okončanje međusobnih nacionalnih razaranja. Kusturica takvu atmosferu/kinematografsku interpretaciju postiže uz pomoć romskih svirača, što nije slučajnost. Njihovo prisustvo (i muziciranje) ima funkciju reprezentovanja univerzalnog, nadjugosloven-

37 „Komunizam je Podzemlje”, štaviše, „cela planeta je Podzemlje”, definisaće globalno stanje jedan od sporednih karaktera filma.

38 *Jouissance* podjednako figurira i u *Domu za vešanje*.

skog, odnosno, nadbalkanskog identiteta. Numerom „Ševa” zatvara se krug. Ili se otvara novi?

Literatura

- Braunstein, N. A. (2003) “Desire and the jouissance in the teachings of Lacan” in Rabaté J. M. (ed.) *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 102-115.
- Ćirić, M. (2014) *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto – govor muzike u filmu*, Kragujevac: Tempus InMus, Univerzitet u Kragujevcu, FILUM.
- Daković, N. (2008) *Balkan kao (filmski) žanr*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Egorova, T. (1997) *Soviet Film Music. An Historical Survey*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ejzenštajn, S. (1978) „Vertikalna montaža” u Stojanović, D. (red.) *Teorija filma*. Beograd: Nolit, str. 213-238.
- Gocić, G. (2005) *Emir Kusturica. Kult margine*. Beograd: SKC.
- Golemović, D. (2006) „Romi i srpska obredna praksa”, *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 109-123.
- Goulding, D. (2002) *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Jung, K. G. (1962) *Man and His Symbol*. London: Unwin & Co.
- *Kycmyneđuja*, dostupno na: <http://www.kustu.com/w2/en:start> [Pristupljeno: 20. maja 2016].
- Levi, P. (2009) *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Lojanica, V. (2009) „Na Drini ćuprija’ kao filmska opera”, *BLIC*, 13. 02. 2009, dostupno na: <http://www.blic.rs/kultura/na-drini-cuprija-kaofilmska-opera/wnmgl1qv> [Pristupljeno: 16. maja 2020].
- Milovanović, V. (2014) „Alternativa i njeno značenje u kontekstu poznog socijalizma Jugoslavije”, *ART + MEDIA – časopis sa studije umetnosti i medija*, br. 6, str. 73-80.
- Mosusova, N. (2008) „Vreme Cigana/Le Temps des Gitans” u: Dragović G. (red.) *Leksikon opera*. Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 814- 817.
- Nikoljska, Tatjana (1999), „Teatralizacija života”, *Pojmovnik ruske avangarde 8*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Zavod za znanost o književnosti, Grafički zavod Hrvatske, str. 57-62.
- Petrić, V. (1999) „Felinijev veo – Kinestetičko-onirička funkcija ’nevidljivog’ elementa u kadru”, *Filmske sveske*, 1, Beograd: Institut za film, str. 11-25.

- Stanković, B. (2016) *Kvadratura kruga*, Beograd: RTS, april 2016, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=OXdQz6nsBa8> [Pristupljeno: 10. maja 2020].
- Todorova, M. (2006) *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Volk, P. (1996) *Srpski film*. Beograd: Institut za film.

EMIR KUSTURICA'S FILM OPERA IN THE CONTEXT OF THE BALKAN (FILM) GENRE

Abstract

The space of Emir Kusturica's films is marked by music/sound in a specific way. Such a concept is especially referenced by the central part of the artist's oeuvre so far. Namely, the tendencies started in the first two feature films (above all, the application of postmodern principles) will culminate in the establishment of Kusturica's authentic film opera by positioning the Balkan genre as an essential precondition for the director's work. Interpretations of the term Balkans are multiple, numerous and contradictory, something which Emir Kusturica certainly noticed even before the Yugoslav civil war. He did not try to deny the generalizations given through the dominant discourses of the West: he played with them and made his own trademark. In that sense, the narrative/associative role of music is even deeper and more complex. Music still refers to personalities and situations of the margin (as in his first films), but more intensively to the phenomena of the fantastic and oneiric – in which music appears as a fundamental construct. This is argued by considering music/sound from the film operas Time of the Gypsies and Underground, both being polygenre constructions by Emir Kusturica (with a short musical-theatrical digression – a review of the punk opera Time of the Gypsies). The composer in both films was Goran Bregović.

Key words

Emir Kusturica, music/sound, film, film opera, Balkan