خبر

سکته فرانکی تکذیب شد

بازیگر رزمی‌کار بلژیکی چهارشنبه‌شب در وب‌سایت خود این خبر را که سر صحنه فیلم «اسلحه» سکته قلبی کرده، تکذیب کرد. به گزارش خبرآنلاین، ون‌دام ۵۰ساله در صفحه فیس‌بوک خود نوشت: «چند ساعت پیش در اینترنت خبری خواندم با این موضوع که من سکته قلبی کرده‌ام.» بازیگر فیلم‌های «ورزش خونین» و «سرباز جهانی» ادامه داد: «لطفاً شایعات سایت‌های غیررسمی مربوط به من را باور نکنید. ژان کلود ون دام ۱۰۰ درصد سالم است و برای انجام صحنه‌های مبارزه به خوبی تمرین می‌کند.» یادداشتی مشابه نیز در وب‌سایت رسمی ون دام به آدرس www.musclesfrombrussels.be منتشر شد که در آن آمده است: «او بهتر از همیشه است و خود را برای مبارزه در ماه جولای آماده می‌کند. او برخلاف گزارش‌های منتشرشده در وب‌سایت‌ها سر صحنه فیلمبرداری «اسلحه» سکته نکرده است!» یکی از کارگزاران ون دام در هالیوود اظهارنظر در این زمینه را به بعد موکول کرد و دیگری به تماس‌ها پاسخ نداد. خبر سکته قلبی ون دام چهارشنبه عصر ابتدا در Twitch یکی از وب‌سایت‌های طرفداران ون دام منتشر شد. این وب‌سایت گفت قهرمان اکشن سر صحنه فیلمبرداری پروژه جدید خود «اسلحه» در نیواورلئان دچار سکته قلبی خفیف شد. در این خبر آمده است: «ستاره فیلم‌های «ورزش خونین» و «سرباز جهانی» سر صحنه فیلمبرداری پروژه جدید خود «اسلحه» در نیو اورلئان دچار سکته قلبی خفیف شد. بازیگر بلژیکی که روز دوشنبه ۵۰ساله شد، مدتی کوتاه در بیمارستان بستری شد، اما به گفته کارگزارانش حال او اکنون خوب است. ون دام مدتی کوتاه در بیمارستان بستری شد و پس از آن برای گذراندن دوران نقاهت به خانه خود در بلژیک بازگشت.» فیلمبرداری پروژه سینمایی «اسلحه» در رومانی انجام شد و قرار بود ادامه کار به مدت سه روز در نیو اورلئان انجام شود. فیلمبرداری فعلاً متوقف شده و ژان کلود ون دام- که در ایران بیشتر با نام فرانکی شناخته می‌شود- برای گذراندن دوران نقاهت به خانه خود در بلژیک بازگشته است. فیلم اکشن «اسلحه» به کارگردانی ارنی باربراش داستان دو آدمکش رقیب است که هر کدام در استفاده از اسلحه مخصوص خود استاد هستند. آنها برای مقابله با یک کارتل مواد مخدر با هم متحد می‌شوند. این فیلم قرار است سال ۲۰۱۱ اکران شود. ون دام فیلم «راه عقاب» به کارگردانی خودش را آماده نمایش دارد و در فیلم انیمیشن «پاندای کونگ‌فوکار۲» نیز به جای یکی از شخصیت‌ها صحبت کرده است. «هدف سخت»، «پلیس زمان»، «مبارز خیابانی»، «وقت اضافی» و «لژیونر» از دیگر فیلم‌های اوست.

پروژه بعدی جیمز کامرون: فیلم سه‌بعدی کلئوپاترا

جیمز کامرون کارگردان امریکایی تایید کرده در تدارک تولید فیلمی درباره کلئوپاترا ملکه زیبای مصر باستان است. کامرون سینماگر ۵۶ساله هالیوود به روزنامه نیویورک‌تایمز گفته است مذاکره درباره تولید فیلم سینمایی پرشکوهی از داستان کلئوپاترا با کمپانی «سونی پیکچرز» در جریان بوده، اما هنوز به توافق نهایی و امضای قرارداد نرسیده است. کامرون می‌گوید نکته هیجان‌انگیز این است که اگر این فیلم جلوی دوربین برود، آنجلینا جولی در آن نقش ملکه زیبای مصر را ایفا خواهد کرد. کامرون که پس از فروش بالای آواتار، موفق‌ترین کارگردان هالیوود به شمار می‌رود، گفت آینده به سینمای سه‌بعدی تعلق دارد و او قصد دارد «کلئوپاترا» را نیز به شیوه سه‌بعدی بسازد. فیلم آواتار تاکنون پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما بوده است. این فیلم برنده سه جایزه اسکار شد. کامرون ۱۳ سال پیش با فیلم «تایتانیک»، با نقش‌آفرینی لئوناردو دی‌کاپریو و کیت وینسلت، به موفقیت تجاری بزرگی دست یافت و برای آن ۱۱ اسکار دریافت کرد. فیلمنامه کلئوپاترا را برایان هلگلاند بر پایه رمانی از استیسی شیف نوشته است. به گزارش خبرگزاری‌ها، شرکت سونی احتمالاً تولید پروژه کلئوپاترا را از سال ۲۰۱۱ شروع خواهد کرد تا برای سال ۲۰۱۳ آماده نمایش شود. شرکت سونی هم‌اکنون منتظر اکران آخرین فیلم پرخرج خود به عنوان «جهانگرد» است که در آن جانی دپ و آنجلینا جولی بازی دارند. آنجلینا جولی هنرپیشه ۳۵ساله، امروزه گران‌ترین ستاره هالیوود است. آنجلینا جولی هم اکنون در بالکان سرگرم کارگردانی اولین فیلم خویش است که در جریان آن با دشواری‌هایی روبه‌رو شده است.

زیباترین زن عهد باستان

کلئوپاترا ملکه مصر باستان بود که در سال ۵۱ قبل از میلاد در هجده‌سالگی تخت پادشاهی را پس از مرگ پدر بر عهده گرفت و نزدیک ۲۰ سال بر مصر حکومت کرد. گفته‌اند کلئوپاترا زیباترین و باهوش‌ترین و زیرک‌ترین زن دوران خود بود و توانست از هنر دلربایی برای رسیدن به مقاصد سیاسی به خوبی استفاده کند.

او با دربار روم رابطه برقرار کرد و میان ژولیوس سزار قیصر نامی و مارک آنتونی سردار بزرگ او بر سر عشق او رقابت درگرفت. نمایشنامه «تراژدی آنتونی و کلئوپاترا» اثر ویلیام شکسپیر گوشه‌ای از این رابطه را به شکلی هنرمندانه بازگو کرده است. از داستان کلئوپاترا در سال ۱۹۶۳ فیلمی پرشکوه به کارگردانی جوزف منکیه‌ویچ ساخته شده است. در این فیلم الیزابت تیلور در نقش کلئوپاترا و ریچارد برتن در نقش مارک آنتونی ظاهر شدند. فیلم سینمایی کلئوپاترا توانست چهار جایزه اسکار دریافت کند، اما موفقیت تجاری نداشت و کمپانی «فوکس قرن بیستم» را به مرز ورشکستگی کشاند.

درباره امیر کوستوریتسا

جوک‌سازی در آتش بالکان

میلاد روشنی‌پایان
milad.roshany@gmail.com

«دنیا دیگر تباه شده است، اکنون فقط می‌توان جوک ساخت!» این عبارت که به وضوح ژستی پست‌مدرن دارد، دلیل فیلمسازی به شیوه کوستوریتسا به اعتقاد خود کوستوریتساست، فیلمسازی که هر چقدر با بی‌اعتنایی آنگلو- امریکایی‌ها روبه‌رو شده به همان میزان فستیوال‌های اروپایی‌ها را فتح کرده و این در حالی است که سینمای او نه دلبستگی مشخصی به سینمای روشنفکری متداول اروپا دارد و نه به سیستم سینمای مستقل امریکا.

به نظر می‌رسد کوستوریتسا به طرز خستگی‌ناپذیری تلاش می‌کند سینمایش را پیکارسکی بالکانیزه‌شده نگه دارد که میان رئالیسم جادویی، کمدی و ملودرام در نوسان است. از این نظر به سختی می‌توان فیلم‌های کوستوریتسا به خصوص آخرین فیلم‌هایش را ادامه سینمایی دانست که در اروپای شرقی پس از دهه‌های ۶۰ و ۷۰ توجه جهان را جلب کرد. سینمایی که سعی می‌کرد به طرز غم‌انگیزی واقعی، کند و افسرده، مبتنی بر بازنمایی پیامدهای جنگ در اروپای شرقی یا درام‌هایی با دغدغه‌های پیچیده اخلاقی باشد، بدیهی است که در تقابل آشکاری با سینمای کوستوریتسا قرار می‌گیرد که به طرزی مهارنشدنی شوخ و پرانرژی است. با تعقیب فیلم‌شناسی کوستوریتسا می‌توان گفت این انرژی، فیلم به فیلم بیشتر آزاد می‌شود و آخرین فیلمش، به من قول بده (۲۰۰۷)، دقیقاً یک انفجار تصویری است. قصه فیلم شبیه یک قصه پریان است که در ابتدایی‌ترین شکل ممکن حول مضامین اخلاقی مشخصی چون برادری، پیمان و عهد، رسوا شدن بدکار و... می‌گردد ولی به نظر می‌رسد دقیقاً آن چیزی که در فیلم اهمیت ندارد، قصه فیلم است؛ قصه‌ای که مدام دچار وقفه در روایت می‌شود تا کوستوریتسا جوک‌های تصویری بدیعش را بگوید و در نهایت فیلم تبدیل به کلاژی شلوغ از ایده‌های فکاهی خلاقانه کوستوریتسا می‌شود که با یک پایان خوش قراردادی جمع‌بندی می‌شود.

در مورد فیلم‌های گربه سیاه، گربه سفید (۱۹۹۸) و زندگی یک معجزه است (۲۰۰۴) نیز قضیه به همین قرار است. گربه سیاه، گربه سفید (۱۹۹۸) یک اسلپ‌استیک تمام‌عیار است که یک ملودرام را به شکلی متشنج و گسسته روایت می‌کند و زندگی یک معجزه است (۲۰۰۴) نیز به همین ترتیب یک ملودرام عاشقانه است که در میان انبوه داستان‌واره‌ها و لحظات مستقل کمیک، تکه‌پاره شده است. این انحراف رادیکال کوستوریتسا- به خصوص در فیلم‌های متاخرش- از سنت فیلمسازی در اروپای شرقی، نتیجه یک واگرایی تدریجی است که با نقطه عطف زیرزمین (۱۹۹۵) سرعت گرفته است.

اگرچه کوستوریتسا در نخستین فیلمش، دالی بل رو یادت هست؟(۱۹۸۱) هنوز میزانی از دلمشغولی‌های فیلمسازان شرق اروپا را دارد و کمابیش این دلمشغولی‌ها را تا زیرزمین (۱۹۹۵) نیز حفظ می‌کند ولی به شکلی چشمگیرتر خود را یک هنرمند نافرمان در قبال سنت‌های سینمایی اروپای شرقی معرفی می‌کند. یکی از این تمایزها، الگوی روایت در فیلم‌های کوستوریتساست. در آثار کوستوریتسا، دستمایه‌های متعددی که الزاماً با یکدیگر تداخل موضوعی ندارند به شکلی هم‌عرض با یکدیگر روایت می‌شوند و هرگاه یکی از این بخش‌های موضوعی به اوج دراماتیک خود نزدیک می‌شود، توسط بخش موضوعی دیگر قطع می‌شود و مانع از ایجاد یک جمع‌بندی دراماتیک برای تماشاگران می‌شود و از این طریق جریان سمپاتی مابین تماشاگر و فیلم را به شکلی عامدانه دچار اختلال می‌کند. به طور نمونه در دالی بل رو یادت هست؟ (۱۹۸۱) صحنه‌ای که دینو به خاطر دالی بل با سونی که از دالی بل سوءاستفاده می‌کند، درگیر و مجروح می‌شود بلافاصله به صحنه کمیکی کات می‌خورد که دینو برای خانواده‌اش درباره دلاوری‌هایش در دعوا با سونی موعظه می‌کند و پس از آن، روایت فیلم، دالی بل را فراموش می‌کند و قصه مرگ پدر دینو را پیش می‌کشد و تا انتهای فیلم نیز دیگر موضوع دالی‌بل مطرح نمی‌شود و حتی پس از مرگ پدر که برخلاف انتظار تماشاگر موقعیت تراژیکی نیست، فیلم از بسط عاطفی بیشتر این موضوع نیز اجتناب می‌کند و دینو را در گروه موسیقی شهر نشان می‌دهد و به این ترتیب مشخص می‌شود که گروه موسیقی‌ای که بنا بود تشکیل شود، تشکیل می‌شود. یا در فیلم وقتی پدر رفته بود برای کاسبی (۱۹۸۵)، نیمه اول فیلم معطوف موضوع تبعید پدر و تلاش مادر برای برگرداندن پدر می‌شود که الگوی دراماتیکی مبتنی بر تنش و تعلیق شکل می‌دهد و انتظار این می‌رود که با آزاد شدن پدر از تبعید و بازگشت به خانه، این تنش همراه با اتمام فیلم پایان بگیرد ولی بعد از آزاد شدن پدر، فیلم هنوز به نیمه خود رسیده است. در نیمه دوم فیلم، به شکلی نامتعارف، الگوی روایی هدفمند نیمه اول، عامدانه دچار گسست می‌شود و در اینجا درام، موقعیت مرکزی نیمه اولش را رها می‌کند و به مسائل گوناگونی چون عیاشی‌ها و روابط جنسی پدر با زن‌های دیگر، عشق کودکانه بین مالک و دختربچه بیمار، قهر و آشتی‌های روزمره پدر و مادر، مراسم استقبال از دبیران حزب کمونیسم و راه رفتن‌های مالک در خواب و گم شدنش می‌پردازد. این موضوع دقیقاً نمونه‌ای از عدول از ساختار دراماتیک به نفع فرصت‌های نمایشی است و به نظر می‌رسد در سینمای کوستوریتسا این فرصت‌های نمایشی نسبت به ساز و کارهای دراماتیکی اهمیت بیشتری دارند. به طور مثال در جایی از فیلم وقتی پدر رفته بود برای کاسبی (۱۹۸۵)، هنگامی که مادر پس از مدت‌ها می‌تواند یک شب را کنار پدر سر کند همه چیز آماده است که یک رمانس نوستالژیک شکل بگیرد ولی مالک با زنگوله‌ای که به پایش بسته شده است مرتب مزاحم پدر و مادر می‌شود. در اینجا کوستوریتسا این نمایش کمیک را به تکامل عاطفی صحنه رمانتیکش ترجیح می‌دهد. این دقیقاً برخلاف الگوی روایی در سینمای تجاری رایج است که تمام توانش را برای برانگیزش عاطفی تماشاگر به کار می‌گیرد. از سوی دیگر این فرصت‌های نمایشی به عنوان عوامل گریز از مرکز، سینمای کوستوریتسا را در تقابل با ساختار منطقی و هدفمند سینمای روشنفکری اروپا نیز قرار می‌دهد. حتی در مورد فلینی که سینمایش را به وفور با سینمای کوستوریتسا مقایسه می‌کنند، می‌توان مرکزگرایی منسجمی را مشاهده کرد که تمام دلقک‌های فلینی در راستای توان‌بخشی به آن عمل می‌کنند ولی به نظر می‌رسد سینمای کوستوریتسا تلاشی برای یافتن یک موضع مشخص و مرکزی ندارد و فقط در جهت نمایش دادن عمل می‌کند و دینو و مالک در دو فیلم نخست کوستوریتسا به عنوان ناظر بر این امر نمایشی هستند.

احتمالاً آن کسانی که اعتقاد دارند سینمای کوستوریتسا نمایشگر درد و رنج جامعه یوگسلاوی است، بیش از اندازه ایدئولوژیک هستند و آن کسانی چون اسلاوی ژیژک هم که یکسره سینمای کوستوریتسا را سینمای آدم‌های ولگرد و مست که فقط می‌توانند هرزگی و هفت‌تیرکشی کنند، می‌نامند نیز بیش از اندازه به تعهد هنری دلبستگی دارند.

آنچه بیشتر در سینمای کوستوریتسا نمود دارد، این است که برای کوستوریتسا هیچ چیز آنقدرها جدی نیست که نیازی به یک موضع هدفمدار داشته باشد. این موضوع به ویژه در مورد آثار متاخر کوستوریتسا صادق است که بیشتر شبیه به آن چیزی است که باختین آن را کارناوال می‌نامید؛ یک بی‌نظمی سرخوشانه که برای چیزی به جز خودش کار نمی‌کند و نه هدفمدار و نه پوچ است، فقط برای خودش است و برای یک قهقهه بی‌واسطه.

یکی از مولفه‌های نیرومند در سینمای کوستوریتسا حضور قاطع فانتزی است که در تار و پود واقع‌گرایی تنیده شده است، از این رو سینمای کوستوریتسا بیشتر از آنکه سینمایی واقع‌گرا باشد که قصه‌هایش را در مختصات بازنمایی‌شده بالکان بگوید، سینمایی واقع‌گراست که به شکلی شخصی با توجه به برداشت‌هایی رمانتیک، منطقه بالکان را بازآفرینی می‌کند و قصه‌هایش را تعریف می‌کند. این وجه رمانتیک که از ایده‌های داستان‌های پریان و فولکلورهای فانتزی تغذیه می‌کند، سینمای کوستوریتسا را به جریان رئالیسم جادویی نزدیک می‌کند. از این جهت می‌توان فصل دیگری از تمایزات سینمای کوستوریتسا و جریان غالب سینمای شرق اروپا را گشود. سینمای شرق اروپا پس از دوران ذوب یخ و فروپاشی رئالیسم سوسیالیستی تحمیلی استالین، به سوی نوعی رئالیسم سوسیالیستی انتقادی با رویکردی ناسیونالیستی قدم گذاشت در حالی که سینمای کوستوریتسا تلاش واضحی جهت تبدیل شدن به رئالیسم انتقادی نمی‌کند و اتفاقاً بیشتر سعی می‌کند از شرایط فرهنگی- معیشتی حاکم بر مردم بالکان به نفع یک برداشت فانتزی استفاده کند. در دالی بل رو یادت هست ؟(۱۹۸۱) پدر تلاش می‌کند عشق به هیپنوتیزم (نماینده یکی از رمانتیک‌ترین وجوه روانکاوی) را از سر پسرش، دینو، بیندازد و مارکسیسم علمی (نماینده تفکر رئالیستی) را جایگزین آن کند ولی این تمایلات دینو است که در آخرسر بر عقاید پدر پیروز می‌شود و پدر را وامی‌دارد تا دینو را بستاید. حتی در تلخ‌ترین آثار کوستوریتسا یعنی زمانه کولی‌ها (۱۹۸۸) و رویای آریزونا (۱۹۹۳) نیز فانتزی حضور قاطع و حتی پررنگ‌تر دارد. زمانه کولی‌ها (۱۹۸۸) یک شبه‌تراژدی رویاگون است که کوستوریتسا در آن با کولی‌های اطراف دانوب همدلی می‌کند و رویای آریزونا (۱۹۹۳) که در وهله اول فیلمی مشکوک در کارنامه کوستوریتسا به نظر می‌آید نیز یک عاشقانه سه‌ضلعی غم‌انگیز است که کوستوریتسا آن را با یک جین ستاره هالیوودی و با پول فرانسوی‌ها ساخت. خود کولی‌ها و آریزونا به اندازه کافی واجد مفاهیم رازآمیز که محبوب تفکر رمانتیک باشد، هستند و انتخاب کوستوریتسا نیز بیش از پیش نشان می‌دهد تا چه میزان از تکرار این فانتزی‌ها لذت می‌برد؛ فانتزی‌هایی که فقط می‌توانند در چنین مقوله‌هایی جست‌وجو شوند. اینکه هیچ کدام از قصه‌های کوستوریتسا در شهرهای مدرن رخ نمی‌دهند می‌تواند ناشی از این باشد که احتمالاً شهرهای بزرگ و مست که فقط می‌توانند تکنولوژیک و بوروکراتیک شهری، منابع تغذیه مناسبی برای بیرون کشیدن فانتزی نیستند که دقیقاً در مقابل منابع لایزال فانتزی نظیر کولی‌ها و آریزوناست. این می‌تواند طنین تعبیر ماکس وبر را در خود داشته باشد که جامعه شهری مدرن، جامعه‌ای افسون‌زدا شده است و سینمای کوستوریتسا دقیقاً به دنبال افسون است. حتی انتخاب مارادونا برای ایده فیلم مستند در فیلم مارادونای کوستوریتسا (۲۰۰۸) نیز فارغ از قرابت کوستوریتسا با مشی سیاسی مارادونا، می‌تواند ناشی از پتانسیل‌های مارادونا برای تبدیل شدن به یک منبع رازآلود فانتزی باشد که در قواره یک اسطوره ظاهر شده است.

در فیلم زمانه کولی‌ها (۱۹۸۸)، پرهان این توانایی را دارد که با نگاه، اشیا را جابه‌جا کند؛ همان توانایی‌ای که بچه فیلم استاکر تارکوفسکی دارد. آنچه مشخص است برخلاف تارکوفسکی که بر جنبه‌های شیداگونه فلسفی این فانتزی که ملهم از نوعی عرفان غربی است تاکید می‌کند، کوستوریتسا بیشتر جنبه رویاگون و افسانه‌ای آن را مدنظر دارد. همانند فانتزی پرواز کردن که در آثار کوستوریتسا، به یک ایده موتیف تبدیل شده است که صرف خودش به عنوان یک جنبه هیجان‌انگیز از رئالیسم جادویی اهمیت دارد و تفاوتش با برداشت‌های مثلاً مذهبی یا اساطیری پرواز کردن، خودبسندگی‌اش است. شاید بیشترین میزان تراکم این ایده‌های فانتزی ملهم از رئالیسم جادویی در رویای آریزونا (۱۹۹۳) انباشته شده باشد؛ فیلمی که قصه‌اش برخلاف سایر آثار کوستوریتسا در بالکان رخ نمی‌دهد و برخلاف سایر آثار کوستوریتسا شوخ و انرژیک نیست و کمدی‌اش نزدیک به نوعی ابزورد افسرده است که می‌تواند ناشی از زمان ساخت فیلم باشد که احتمالاً کشتارهای قومی در بالکان که اوجش در اوایل دهه ۹۰ و به خصوص سال ۹۲ بود، بر طراوت سینمایی کوستوریتسا تاثیر داشته است.

یکی از موتیف‌های مضمونی دیگر در آثار کوستوریتسا موقعیت پدر- پسر است که به شکلی شگفت‌انگیز در اکثر آثار کوستوریتسا تکرار می‌شود (از این نظر تنها فیلم زمانه کولی‌ها (۱۹۸۸) مستثنی است که موقعیت «پدر- پسر» به «مادر [مادربزرگ]- پسر» تغییر می‌کند). اگرچه این مفهومی آشنا در مذهب ارتدوکس مسیحی (مذهب رسمی کوستوریتسا) نیز هست ولی به نظر نمی‌رسد دریافت مذهبی مشخصی در آثار کوستوریتسا داشته باشد. پدر یا پدربزرگی که جای پدر را گرفته است (یا عمو در رویای آریزونا (۱۹۹۳) که جای پدر را گرفته است) به شکلی محکم یک رابطه عاطفی قدرتمند با پسر شکل می‌دهد. پدرهایی که کوستوریتسا ترسیم می‌کند، مردانی مهربان و دائم‌الخمر و دلبسته حزب کمونیسم هستند که تیتو (رهبر انقلابی کمونیست یوگسلاوی) بت‌شان است و از نظر عرف اخلاقی زناشویی فاسد هستند و در عین حال دیوانه‌وار پسران‌شان را دوست دارند. پدرهایی که کوستوریتسا طراحی می‌کند به شکلی نوستالژیک دوست‌داشتنی هستند که درخشان‌ترین شکل این طراحی را می‌توان در فیلم «دالی بل رو یادت هست؟» (۱۹۸۱) دید. نیروی این رابطه عمیق بین پدران و پسران در سینمای کوستوریتسا سبب می‌شود مادران از جریان اصلی درام حذف شوند. مادرهایی که کوستوریتسا طراحی می‌کند زنانی هستند که مرتب غر می‌زنند و از یک سو برای حفظ خانواده‌شان تلاش می‌کنند و از سوی دیگر اعتماد چندانی به شوهران‌شان ندارند. در نهایت می‌توان با اطمینان بیشتری خاطرنشان کرد که سینمای کوستوریتسا بیشتر متمایل به یک سینمای مردانه است.

پس از دو فیلم تلخ‌سرشت زمانه کولی‌ها (۱۹۸۸) و رویای آریزونا (۱۹۹۳)، کوستوریتسا در سال ۱۹۹۵ با مشهورترین فیلمش، زیرزمین (۱۹۹۵)، سینما را ۱۰۰ساله کرد. اهمیت زیرزمین بیشتر از آنکه توانست کوستوریتسا را در زمره معدود فیلمسازانی قرار دهد که دو بار نخل طلای کن را به خانه برده‌اند، از این جهت است که به عنوان نقطه عطفی در روند فیلمسازی کوستوریتسا عمل می‌کند؛ یک فیلم شلوغ و پرسر و صدا که اگر مدت زمانش به نصف هم کاهش می‌یافت، اتفاق ناگواری برایش نمی‌افتاد. ایده خلاقانه فیلم که برخلاف آثار دیگر کوستوریتسا نمادگرایانه است، به درام فیلم توان بسیار بالایی بخشیده است. جمله متظاهرانه ابتدایی فیلم، «روزی روزگاری کشوری بود که پایتختش بلگراد بود»، این پیشداوری را ایجاد می‌کند که فیلم قرار است به نوستالژی یوگسلاوی متحد بپردازد ولی به نظر می‌رسد فقط با توسل به هرمنوتیکی اغراق‌شده می‌توان چنین نوستالژی را در فیلم درک کرد و برای پرسوناژها و حوادث فیلم معادل‌هایی بیرونی یافت که برآیند کنش‌هایشان منجر به تجزیه یوگسلاوی شده است. اگرچه فیلم در سکانس پایانی‌اش، مصرانه از تماشاگر می‌خواهد درباره فیلم چنین داوری‌ای داشته باشد ولی به نظر می‌رسد زیرزمین (۱۹۹۵) آنقدرها که نشان می‌دهد فیلمی ملی‌گرا و سمبلیک نیست که در پی رصد کردن تاریخ معاصر یوگسلاوی از آتشباران جنگ جهانی تا دوره حکمرانی رفیق تیتو و جنگ‌های داخلی پس از مرگ تیتو باشد. به جز صحنه رقت‌انگیز بمباران باغ‌وحش در ابتدای فیلم، فیلم از وارد شدن به احساساتی‌گرایی جنگی و تبدیل شدن به یک سوگنامه جنگی اجتناب می‌کند. آلمانی‌ها در فیلم موجودات مضحکی هستند که با یوگسلاوهای مضحک‌تر از خودشان بر سر زن‌ها رقابت می‌کنند. فیلم به طرز افسارگسیخته‌ای پر از آدم‌های لمپن و عربده‌کش است که به شکلی هیستریک سرخوشی بدون دلیلی دارند و صدای ترومپت‌های جشن‌هایشان صدای جنگ را خفه کرده است. قصه با خیانت مارکو به رفیقش و تمام محبوسان در زیرزمین ادامه می‌یابد و در یک جهش تاریخی به ۵۰ سال بعد فیلم دوباره سراغ یوگسلاوی جنگ‌های داخلی می‌رود و سعی می‌کند زبان خود را با جمله پایانی فیلم، «و این قصه ادامه دارد»، تراژیک کند.

رویکرد سیاسی کوستوریتسا در اکثر آثارش رویکردی تهاجمی به مصادیق شهرنشینی غربی است و آدم‌های بد سینمایش را طوری طراحی می‌کند که کاریکاتورهایی مضحک با لباس‌های شهری باشند که مدام درباره دموکراسی صحبت می‌کنند و دست آخر توسط روستایی‌ها و کولی‌ها به تمسخر گرفته می‌شوند ولی به یقین پررنگ‌ترین شکل این تهاجم در فیلم مارادونای کوستوریتسا (۲۰۰۸) رخ می‌دهد. فیلم بیانیه‌ای سیاسی در مدح مارادونا و بت‌های مارادونا چون کاسترو و چه‌گوارا و چاوس است و به شکلی اغراق‌آمیز سعی می‌کند گل قرن مارادونا را پاسخی انقلابی به نبرد فالکلند و سیاست‌های غربی‌ها از تاچر تا بوش تعبیر کند. تقریباً فیلم ربط دقیقی به خود فوتبال ندارد و چیدمان همه چیز برای آن است که در میان ترانه‌های موسیقی راک، و گلچینی از گل‌های مارادونا، مارادونا یک انقلابی در قواره چه‌گوارا معرفی شود و همین کافی است تا شکاف میان سینمای کوستوریتسا و مخاطبان آنگلو- امریکایی گسترده‌تر شود و البته به نظر می‌رسد این موضوع اهمیت چندانی برای امیر کوستوریتسا که خود را به عنوان شاخص‌ترین نماینده جنبش سینمای قومی پس از دهه ۸۰ معرفی کرده است، ندارد.

یکی از مولفه‌های نیرومند در سینمای کوستوریتسا حضور قاطع فانتزی است که در تار و پود واقع‌گرایی تنیده شده است، از این رو سینمای کوستوریتسا بیشتر از آنکه سینمایی واقع‌گرا باشد که قصه‌هایش را در مختصات بازنمایی‌شده بالکان بگوید، سینمایی واقع‌گراست که به شکلی شخصی با توجه به برداشت‌هایی رمانتیک، منطقه بالکان را بازآفرینی می‌کند و قصه‌هایش را تعریف می‌کند.