



MR VESNA PERIĆ MOMČILOVIĆ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD

2016



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

TEORIJA NARATIVNIH KONSTRUKCIJA
U POSTJUGOSLOVENSKOM FILMU OD 1994. DO 2008.
GODINE

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentorka: red. prof. dr Nevena Daković

Kandidat: mr Vesna Perić Momčilović

Beograd, 2016.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF DRAMATIC ARTS
THEATRE, FILM, RADIO AND TELEVISION

THEORY OF NARRATIVE CONSTRUCTION
IN POSTYUGOSLAV CINEMA FROM 1994 TO 2008

DOCTORAL DISSERTATION

Mentor: prof. Nevena Daković, Ph.D.

Candidate: Vesna Perić Momčilović, MA

Belgrade, 2016

APSTRAKT

U tezi se najpre definiše pojam postjugoslovenskog filma a zatim se izlažu aspekti narativa u odabranim postjugoslovenskim igranim filmovima nastalim od 1994. do 2008. u produkciji Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Makedonije sa ciljem da se pokaže da film, kao *mesto sećanja*, reflektuje nemogućnost održanja zajedničkog jugoslovenskog narativa bilo kroz reprezentaciju radikalne destrukcije SFRJ na fonu rata, bilo kroz nelagode tvorbe novih nacionalnih, rodnih i individualnih identiteta uopšte kroz narative individualnih sećanja i pamćenja nakon raspada SFRJ.

Filmski tekstovi najpre podležu tematskoj, motivskoj i strukturnoj analizi narativa (primenom naratološke aparature - određivanjem narativnih nivoa, konstrukcije narativne temporalnosti, naratora, fokalizatora, kao i hronotopa) a potom i ostalih narativnih matrica kao što su narativi sećanja, narativi istorije i narativi nacije. Narativi sećanja će zauzeti najveći deo analize s obzirom da sećanje, trauma i svedočenje predstavljaju značajan okvir za tvorbu i destabilizaciju identiteta. Na taj način, postjugoslovenski film biće lociran i kao (post)nacionalni film, i kao istorijski, i kao (post)traumatski.

U radu će se takođe obraditi i metafikcioni slojevi pojedinih ostvarenja koja ukazuju i na destabilizaciju (istorijske) stvarnosti. Pokazaće se i kako se dekonstrukcija Jugoslavije kao hronotopa, kao socio-kulturološkog prostorvremena i *mesta sećanja* u filmskim narativima reflektuje na de/konstrukciju kako kolektivnog (nacionalnog) tako i individualnog identiteta.

Ključne reči: Jugoslavija, postjugoslovenski, (filmski) narativ, identitet, kolektivno pamćenje, mesto sećanja, trauma, hronotop

ABSTRACT

In this thesis initially the concept of post-Yugoslav cinema is defined, followed by the aspects of narrative in selected post-Yugoslav feature films produced from 1994. until 2008. in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina and Macedonia with intention to demonstrate that film, as a *memory site*, reflects impossibility of preserving common Yugoslav narrative either via representation of radical destruction of Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) or through difficulties of creating new national, gender and individual identities in general through the narratives of individual memories following dissolution of SFRY.

Film texts are at first scrutinized through thematic, motive and structural analysis (applying narratology analysis devices – identifying narrative levels, construction of narrative temporality, narrator, focalizer, as well as chronotope) followed by other narrative forms such as memory, history and nation. Memory as narrative encompasses largest portion of analysis considering that memory, trauma and testimony represent significant setting for both creation and undermining of identity. In such a way, post-Yugoslav cinema shall be established as (post)national, as well as historical and (post)traumatic.

The paper shall also elaborate metafictional layers in some of the chosen films indicating undermining of (historical) reality. Also the paper shall demonstrate the ways how de/construction of collective (national) as well as individual identity echoes deconstruction of Yugoslavia as chronotope, as social and cultural time-space and *memory site* in film narratives.

Keywords: Yugoslavia, post-Yugoslav, (film) narrative, identity, collective memory, memory site, trauma, chronotope

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. POJAM POSTJUGOSLOVENSKOG FILMA	18
2.1. Definisanje pojma postjugoslovenskog filma	19
2.2. Istoriografija i tumačenja raspada Jugoslavije	21
2.3. Narativi jugoslovenskog posleratnog filma	27
3. NARATIV I NJEGOVE KONSTRUKCIJE	33
3.1. Pregled termina narativne analize	33
3.1.1. Hronotop	43
3.2. Narativi sećanja i pamćenja	47
3.2.1. Problem identiteta	49
3.2.2. Kolektivno sećanje i pamćenje	53
3.2.3. Filmske reprezentacije kolektivnog pamćenja i sećanja	58
3.2.4. Narativi traume	61
3.2.5. Filmske reprezentacije traume	68
3.3. Narativi istorije	73
3.3.1. Film kao istorijski narativ	79
3.4. Narativi nacije	82
3.4.1. Uloga filma u oblikovanju nacionalnih narativa	89
4. KONSTRUKCIJE NARATIVA U POSTJUGOSLOVENSKOM FILMU	92
4.1. Teme, motivi, i žanrovska diverzifikacija	92

4.2.Struktura narativnog teksta: narator i fokalizator kao mesto konstrukcije identiteta	110
4.3.Konstrukcija metafikcionih narativa	111
4.4.Tekstuelne analize odabranih filmskih ostvarenja	116
4.4.1. Tematizacija ratnih sukoba	116
4.4.1.1. "Lepa sela lepo gore" Srđana Dragojevića	116
4.4.1.2. "Ubistvo s predumišljajem" Gorčina Stojanovića	129
4.4.1.3. "Crnci" Zvonimira Jurića i Gorana Devića	134
4.4.1.4. "Svjedoci" Vinka Brešana	137
4.4.1.5. "Živi i mrtvi" Kristijana Milića	140
4.4.1.6. "Savršen krug" Ademira Kenovića	143
4.4.1.7. "Nafaka" Jasmina Durakovića	146
4.4.2. Tematizacija života nakon rata	149
4.4.2.1 "Četvrti čovek" Dejana Zečevića	149
4.4.2.2 "Ničiji sin" Arseno Antona Ostojića	156
4.4.2.3 "Grbavica" Jasmile Žbanić	161
4.4.2.4 "Snijeg" Aide Begić	167
4.4.3.Tematizacija repetitivnosti rata	172
4.4.3.1. "Čarlston za Ognjenku" Uroša Stojanovića	172
4.4.3.2. "Podzemlje" Emira Kusturice	175
4.4.3.3. "Pre kiše" Milča Mančevskog	181
4.5. Konstrukcija hronotopa	186
5. ZAKLJUČAK	191
6. BIBLIOGRAFIJA I VEOGRAFIJA	203
7. FILMOGRAFIJA	216
8. SUMMARY	218
9. BIOGRAFIJA	223

1. UVOD

Sveprisutnost narativa u svakodnevnom životu ne može se poreći: teoretičarka Šlomit Rimon-Kenan (Shlomit Rimmon-Kenan) navodi da "(l)judi tipično imaju iskustva o sopstvenim životima kao jednoj vrsti narativa, ili u najmanju ruku kao zbirke priča" (Rimmon-Kenan 2006: 12) a sam narativ opisuje i naše emocionalno i kognitivno polje budući da „(M)i sanjamo kroz narativ, maštamo kroz narativ, sećamo se, predosećamo, nadamo se, očajavamo, verujemo, sumnjamo, planiramo, revidiramo, kritikujemo, konstruišemo, ogovaramo, učimo, mrzimo i volimo kroz narativ“ (Hardy u Rimmon-Kenan 2006: 12). Filmski narativi predstavljaju, pak, važno mesto konstruisanja identiteta a poseban je izazov pokazati kako se taj identitet gradi i razara kroz narative postjugoslovenskog filma nastalog na ruševinama nekada velike i reprezentativne jugoslovenske kinematografije.

Sa druge strane, u vreme nastajanja ove disertacije, primećujemo da je započeo pravi koprodukcionni *bum*, odnosno, koprodukcije između dve ili tri bivše jugoslovenske republike postale su gotovo *sine qua non* godišnjih filmskih produkcija u regionu. Recentni primeri, koji se čak i tematski i motivski tiču ove disertacije ali u njoj nisu našle mesta zbog zadatog ograničenog vremenskog raspona (1994. - 2008.), svakako su "Zvizdan" Dalibora Matanića i "S one strane" Zrinka Ogreste (oba iz 2015.), ali i nešto ranije "Nije kraj" Vinka Brešana (2008.) ili "Krugovi" Srdana Golubovića (2013.). Najčešće ova koprodukcija teče na osi Srbija - Hrvatska, ali je u praksi pokazano da teče u svim mogućim pravcima. Ona ne samo da ima ekonomsko već i marketinško ali i ideološko opravdanje. Udruživanjem finansijskih i ljudskih resursa lakše je producirati film, lakše ga je i brendirati na internacionalnim festivalima ali što je ipak najznačajnije,

ideološki se implicira (nova) filmska postjugosfera¹ a isto tako se problematizuje odrednica *nacionalni film*. Da li se, stoga, može uopšte i govoriti npr. o srpskom filmu nastalom u koprodukciji sa Hrvatskom (i *vice versa*) i čijoj kinematografiji zapravo takvo ostvarenje i pripada²?

Taj pojam re-kreirane jugosfere važan je segment našeg kulturnog pamćenja u neprekidnom nastajanju i preoblikovanju. Kako navodi teoretičarka kulture Mike (Mieke) Bal, “(s)vedočanstva prošlosti preuzimaju mnoge oblike i služe u mnoge svrhe, od svesnog sećanja do neregistrovanog ponovnog pojavljivanja, od nostalgичne čežnje za izgubljenim do polemičke upotrebe prošlosti da bi se preoblikovala sadašnjost.” (Bal 1999: vii) Ne samo da je film kulturna praksa i važan segment kolektivnog pamćenja, on zaista preoblikuje i sadašnjost odnosno našu percepciju sadašnjeg trenutka.

Najveće doprinose u istraživanju i teoriji postjugoslovenskih filmova doneli su na bivšem jugoslovenskom prostoru Nevena Daković (studija *Balkan kao filmski žanr: Slika tekst nacija*), Pavle Levi (*Raspad Jugoslavije na filmu: Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*), Jurica Pavičić (*Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*), kao i Dina Jordanova (Iordanova) – (*Cinema of Flames: Balkan film, Culture and Media*), Daniel Goulding (*Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001*), i Endrju (Andrew) Horton (*The Celluloid Tinderbox: Central Europe Review*, (ur.)). Inspirisani njihovim dragocenim uvidima, pokušaćemo da donesemo još

¹ U Srbiji i dalje postoje kulturne institucije koje u imeni u dalje baštine prefiks *jugo*: Jugoslovenska kinoteka, Jugoslovensko dramsko pozorište, Muzej istorije Jugoslavije.

² Ako se osvrnemo na 2016. godinu i na takmičarsku selekciju 44. Festa pod nazivom *Srpski film*, primetićemo da su se u ovom programu ravnopravno sa ostvarenjima produciranim u potpunosti u Srbiji i sa srpskim autorima našli i hrvatski naslovi „Narodni heroj Ljiljan Vidić“ Ivana Gorana Viteza, zatim „S one strane“ Zrinka Ogreste, „Život je truba“ Antonija Nuića, „Ti mene nosiš“ Ivone Juke i „Zvizdan“ Dalibora Matanića u kojima je Srbija bila manjinski koproducent.

jedno od mogućih čitanja i tumačenja reprezentacije raspada SFRJ i njegovih posledica u filmskim narativima.

Vremenski raspon (1994. – 2008.) kojim smo ograničili razmatranje filmskih narativa u ovoj studiji ne predstavlja istorijski reprezentativne tačke – nije u pitanju ni početak rata u SFRJ (1991.), ni potpisivanje Dejtonskom sporazuma (1995.), ni formalni nestanak imena Jugoslavije iz administrativne upotrebe (2003.) već ovakav izbor predstavlja individualnu odluku autora da se posveti analizi filmskih tekstova nastaja(ja)lih i produciranih u toku i nakon raspada SFRJ koji su referentni za samu temu – dominantno, po načinu konstrukcije nelinearnih narativa i motiva traumatskog sećanja. Hronološki, dakle, prvi filmski tekst koji bi ograničio ovaj raspon nastao je 1994. („Pre kiše“) a poslednji 2008. („Čarlston za Ognjenku“, „Ničiji sin“, „Snijeg“, „Crnci“ – premijerno prikazan 2009.).

Kroz temu TEORIJA NARATIVNIH KONSTRUKCIJA U POSTJUGOSLOVENSKOM FILMU OD 1994. DO 2008. želimo da istražimo načine na koje se gradi narativ u onim savremenim dugometražnim igranim filmovima sa prostora bivše Jugoslavije koji se bave neminovnim referencama kako na neposrednu prošlost (dekada 1990.-ih) tako i na komunističku i pretkomunističku prošlost zajedničke teritorije odnosno SFRJ. Motiv sećanja nužno implicira i modele nelinearne naracije koji koincidiraju sa idejom razaranja prostora. U radu ćemo istražiti analogiju dekonstrukcije narativnog vremena sa narativizacijom destrukcije (jugoslovenskog) prostora, u širokom žanrovskom opsegu koji svedoči upravo u prisutnosti takvih narativnih konstrukcija bez obzira na glavne odlike žanrova i njihovih hibrida, dakle, neoratih drama, istorijskih melodrama, melodrama, trilera i istoriografskih metafikcija u rasponu od 1994. do 2008. Namera je, dakle, pokazati kako se nelinearna naracija

uzrokovana sećanjem i traumom očituje u najširem mogućem žanrovskom spektru (koji podrazumeva hibridnost), što svedoči o nelinearnom narativu kao jednom od dominantnijih narativnih diskursa u savremenom postjugoslovenskom filmu.

Predmet rada jesu dominantno traumatski narativi sećanja i pamćenja (individualnog – rodnog, i kolektivnog - nacionalnog) koji oblikuju disruptive i nelinearne narativne strukture (očitovane u primeni flešbeka kao alatke manipulacije vremenskom temporalnošću). Traumatski narativi tvore identitet a od posebnog značaja za naše razmatranje identiteta u postjugoslovenskom filmu jeste razmatranje nacionalnog identiteta.

Pod narativom ćemo, dakle, podrazumevati i uži naratološki smisao (narativni tekst) onako kako ga je odredio naratolog Žerar Ženet (Gérard Genette) ali i širi smisao koji obuhvata i sećanje/pamćenje i istoriju i naciju kao narative.

Na početku rada iznećemo razmatranje šta sve podrazumeva sam pojam *postjugoslovenski* - ono što vremenski dolazi nakon jugoslovenskog ali i kritički odnos prema Jugoslaviji i jugoslovenstvu bilo kroz afirmaciju (nostalgiju) bilo kroz radikalno distanciranje od Jugoslavije kao nadnacionalne zajednice. Odredićemo postjugoslovenski film u širem smislu kao korpus filmskih ostvarenja nastalih u periodu raspada Jugoslavije i nastajanja partikularnih nacionalnih država te konsekventno i njihovih nacionalnih kinematografija, a u užem smislu kao one filmove koji tematizuju ratove u bivšoj Jugoslaviji, ili donose reference na te ratove tematizujući rat kao repetitivni *leitmotif* jugoslovenskih i balkanskih prostora, pa sve do perioda tranzicije u kome u gotovo svim novonastalim

nacionalnim državama postoje aktivna individualna i kolektivna sećanja na nekadašnju federaciju.

Kriterijum za odabir reprezentativnog uzorka svakako je bio ovaj uže shvaćen pojam postjugoslovenskog filma, ali u okviru njega, vodilja je bio i sam način prezentovanja narativa (osim u samo jednom slučaju gde je u pitanju linearna naracija a to je "Grbavica" Jasmile Žbanić – u svim ostvarenjima u pitanju je nelinearno pripovedanje uz korišćenje narativne tehnike *flešbeka* ili pak korišćenje dokumentarnih inserata koji razbijaju kontinuitet narativa) kao i samo prisustvo referenci na raspad Jugoslavije i intenzitet njegovih posledica. Budući da su se ratni sukobi na teritoriji Slovenije kao i Crne Gore nisu vodili onim intenzitetom kao u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, gde su u ratne sukobe bila involvirana tri etniciteta – srpski, hrvatski i bošnjački, niti je u kinematografijama ovih država zabeleženo ostvarenje koje je u odabranom periodu tematizovalo rat ili refleksije na njega, smatrali smo da za ovu studiju ne postoje dovoljno referentna ostvarenja ovih država nastala u periodu koji studija obuhvata.

Uzorak je formiran tako da bi se mogao doneti reprezentativni polifonijski kinematografski presek neposredne prošlosti – od autora koji su sazrevali u doba bivše Jugoslavije (Emir Kusturica/ Srbija), preko onih koji su debitovali u vreme početka raspada zemlje (Srđan Dragojević/ Srbija) ili u neposredno postdejtonsko vreme (Vinko Brešan/ Hrvatska, Gorčin Stojanović i Dejan Zečević/ Srbija), ili pak debituju u doba i dalje aktuelnih sukoba, ali ne tematizujući ih neposredno (Milčo Mančevski/ Makedonija), konačno do onih autora koji debituju nakon 2000. (Arsen A.Ostojić, Zvonimir Jurić, Goran Dević i Kristijan Milić/ Hrvatska, Jasmin Duraković/ BiH) kao i pripadnici najmlađe generacije koji tretiraju ekskluzivno žensku optiku (Uroš Stojanović/ Srbija, Jasmila Žbanić i Aida Begić/ BiH). Na taj

način pokušaćemo da donesemo što obuhvatniji uvid u percepciju rata i recentne istorije od strane autora koji ne poseduju vremensku distancu dužu od 15 godina u trenutku novih, evropskih integracija čija politika insistira na ponovnim uspostavljanjem kontakta bivših sukobljenih strana.

Filmovi koje ćemo strukturno i tematski analizirati su, prema državama produkcije : SRJ/Srbija - "Podzemlje" Emira Kusturice (1995.), "Ubistvo s predumišljajem" Gorčina Stojanovića (1995.), "Lepa sela lepo gore" Srđana Dragojevića (1996.), „Četvrti čovek“ Dejana Zečevića (2007.), i "Čarlston za Ognjenku" Uroša Stojanovića (2008.); Hrvatska: "Svjedoci" Vinka Brešana (2003.), "Živi i mrtvi" Kristijana Milića (2007.), "Ničiji sin" Arsena Antuna Ostojića (2008.), i "Crnci" Zvonimira Jurića i Gorana Devića (produciran tokom 2008., premijerno prikazan 2009.); Bosna i Hercegovina: "Savršen krug" Ademira Kenovića (1997.), "Nafaka" Jasmina Durakovića (2006.), "Grbavica" Jasmile Žbanić (2006.) i "Snijeg" Aide Begić (2008.); Makedonija: "Pre kiše" Milča Mančevskog (1994.).

Budući da se raspad Jugoslavije reflektovao i na film kao jednu od vodećih kulturnih praksi, iznećemo i kraći pregled raspada SFRJ ne samo kao značajnog balkanskog i geopolitičkog faktora tadašnje Evrope već i *druge* Jugoslavije kao zajedničkog istorijskog narativa koji je objedinjavao narativ *bratstva i jedinstva*, narativ *socijalističkog samoupravljanja*, itd...

Istorija kao narativ u odabranim ostvarenjima postjugoslovenskih filmova kreće se od pomeranja ka istorijskoj metafikciji, preko cikličnog poimanja istorije kao istorije konflikata i ratnih sukoba kroz repetitivnost *narativa nacionalne mržnje*, do posezanja ka istorijskim referentnim tačkama kojima se poziva na kontinuitet nacionalnog identiteta. Motiv *mesta sećanja* istoričara Pjera Nore (Pierre Nora) - spomenici, memorijali, biografski filmovi,

takođe su deo narativizacije istorije u ovim ostvarenjima. Konflikt dva koncepta identiteta, esencijalističkog (koji podrazumeva identitet kao konstantu kroz vreme) i anti-esencijalističkog (koji podrazumeva fluidnost i promenljivost identiteta) a koji je vidljiv u kolektivnoj sferi, u socijalnim i kulturnim praksama u postjugoslovenskim društvima reflektuje se i na individue - re/konstruisanje nacionalnih identiteta partikularnih nacija nastalih nakon raspada nadnacionale Jugoslavije destabilizuje i identitet jedinice kao dela kolektiva.

U svim postjugoslovenskim državama, u njihovom političkom i ideološkom modusu, dešavala se dekonstrukcija dotadašnje dominantne i privilegovane naracije o jugoslovenstvu kao nadnacionalnom fenomenu. Svaka od država naslednica SFRJ u okviru svoje kinematografije uspostavlja nove narative sa jasnim odmakom prema jugoslovenskom narativu koji je podrazumevao nekoliko snažnih pod-narativa koji su obezbeđivali jedinstvo jugoslovenske nacije - najdominantniji je svakako bio *narativ narodnooslobodilačke borbe*, kao i *bratstva i jedinstva*, onaj koji je zblizavao i združavao konstitutivne narode i onaj koji je zapravo i bio temelj čitave nacije. Ostali jugoslovenski narativi bili su *socijalističko samoupravljanje* i *diktatura proleterijata* a kolektiv je predstavljala radnička klasa (koja je, po Ustavu, imala svu vlast). Nijedan od ovih narativa ne samo da neće naći afirmaciju u okviru narativa novouspostavljenih nacionalnih država već će doživeti i krajnji negativni predznak pa čak i demonizaciju. Jasan otklon prema svim pomenutim narativima predstavljao je i međusobni otklon prema ostalim konstitutivnim nacijama bivše SFRJ a tako i prema njihovim novouspostavljenim nacionalnim državama. Novoizgrađeni narativi akcentovali su nacionalni suverenitet i novu državotvornost koja baštini svoj legitimitet iz vremena prošlog daleko ispred formiranja jugoslovenske zajednice (naročito kada je u pitanju Srbija koja je jedina, pored Crne Gore, i imala nacionalnu državu

pre stvaranja Jugoslavije), takođe i evropejstvo (Slovenija i Hrvatska). Destabilizacija i destrukcija jugoslovenskog narativa potpomognuta je novim a zapravo već poznatim narativom *nacionalne mržnje* – Srbi i Hrvati su konkurentni balkanski narodi, Hrvati su pod Austrougarskom učestvovali protiv Srbije u Prvom svetskom ratu; Srbi i Makedonci su trpeli 5 vekova vlasti Otomanske imperije koja je bila dominantno muslimanska što posledično generiše mržnju prema muslimanima, itd...

Međutim, postjugoslovenski film (sa izuzetkom krajnje nacionalističko-propagandnih ostvarenja kakav je “Četverored” Jakova Sedlara (1999.), “Vrijeme za” Oje Kodar (1993.) u daleko većoj meri donosi destabilizaciju jugoslovenskog mita a u tek manjoj meri re-artikulaciju tradicionalnih u okviru novih nacionalnih mitova. Na razmatranje o postjugoslovenskom filmu primenjivo je stanovište filmskog teoretičara Endrjua Higsona (Andrew Higson) da „(n)acionalni identitet nije ni na koji način fiksirani fenomen, već se neprestano menja. Zajednički kolektivni identitet koji je impliciran uvek maskira čitav spektar unutarnjih različitosti i potencijalnih i stvarnih antagonizama“ (Higson 1995: 4). Postjugoslovenski pokazuje i fragilnosti novonastalih partikularnih nacionalnih identiteta koji tragaju za kontinuitetom iz perioda daleko pre (*prve, Kraljevine i druge, federativne republike*) Jugoslavije, budući da jugoslovenski nacionalni identitet za sve nacije koje se izdvajaju nakon raspada SFRJ predstavlja tek poluvekovnu rupturu u percepcijama viševjekovnih tradicija.

Autor Roland K. Vegzo (Végső) u razmatranju post-komunističkog sećanja u Mađarskoj navodi da “istoriju postkomunizma jasno markira borba između traumatskih i nostalgčnih narativa” (Végső 2013:4). Čini se da su naročito devedesete godine prošlog veka posebno iznedrile *kulturu traume* raspadom Istočnog bloka i raspadom Jugoslavije, a varijetet nostalgije kao čežnje za

idealizovanom prošlosti pod komunističkom vlašću – *ostalgiya* (nem. Ost u značenju *istok*) tekla je paralelno sa traumatskim narativima. *Ostalgiya* se prvenstveno odnosi na nekadašnju Istočnu Nemačku a na našim prostorima markiramo je kao *jugonostalgiyu*. Ovi narativi, traumatski i nostalgичni, biće prisutni kao filmski narativi sećanja i pamćenja u gotovo svim odabranim ostvarenjima postjugoslovenskog filma.

Sećanje i pamćenje kao narativi u odabranim ostvarenjima postjugoslovenskog filma podrazumevaju i individualno i kolektivno sećanje, s tim što je u konstrukciji filmskih narativa daleko zastupljenije individualno sećanje, i to traumatsko, daleko ređe nostalgično. Narativizacija traumatskog sećanja obuhvata sećanja individue pogođene (ratnom) traumom – učesnike u borbenim dejstvima, ili pak žrtve, a takođe i direktne počinioce³ zločina. Kada govorimo o traumatskom sećanju žrtve podrazumevamo i narrative svedočenja. Na primerima odabranih filmskih narativa pokazaćemo da traumatska sećanja dubinski destabilizuju i dekonstruišu identitet protagonista – sećanja na traumu prisutna su i u mirnodopsko vreme čak i deceniju nakon traumatičnih događaja kojima su protagonisti bili izloženi. Narativizovanje traume u odabranim postjugoslovenskim filmovima ispostavlja se polifono – putem reminiscencija (flešbekova), putem sekvenci sna i/ili košmara, putem direktnog izricanja, svedočanstva u sadašnjem narativnom vremenu u monološkoj ili dijaloškoj formi, ili pak kroz predmete ili mesta koja u sebi nose upisani *trag sećanja* odnosno same traume i koja postaju svojevrsni memorijali.

³ U studiji *Valcer sa Bašikom: Trauma počinioaca i film (Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema Raja (Raya) Morag* ukazuje na novi paradigmatički pravac savremenog filma u kome se „po prvi put prepoznaje prelaz sa traume koju su preživeli žrtve ka traumama koju proživljavaju počinioци“ i na razliku između „svedočenja žrtve i ispovesti počinioaca“ (Morag 2013:3).

U korpusu odabranih filmova jasno možemo razlučiti mušku i žensku perspektivu narativizacije traume s obzirom na to da i muškarci i žene prolaze kroz traumatske događaje a u ratnim razaranjima oni su najsnažniji – to su ubistva, silovanja i ranjavanja. Međutim, u binarnoj opoziciji prisutnog/odsutnog, istovremeno je na delu i nemogućnost artikulacije i narativizacije traume, čija je dubina potiskivanja svakako varijabilna u odnosu na intenzitet traumatskog iskustva kao i na psihološku vulnerabilnost samih protagonista.

Muška pripovedačka pozicija najčešće referiše na direktno učešće protagoniste u traumatičnom događaju – bilo kao žrtve, bilo kao egzekutora, kao učesnika u ratnim dejstvima, bilo kao neposrednog svedoka. Postjugoslovenska kinematografija podjednako tematizuje i pozicije žrtve i učesnika i pozicije egzekutora zločina/ubistva i sve ove optike su veoma važne u konstruisanju narativa obojenog traumom protagoniste.

Dva filma čiji narativi ponajviše destabilizuju koncept jugoslovenstva i ironizuju jugoslovenski identitet, apsurdno, donose i najveći nostalgični potencijal, svedočeći tako o narativima sećanja u kojima koalesciraju i trauma i nostalgija – to su "Podzemlje" i "Lepa sela lepo gore."

Cilj disertacije je pokazati da se u funkciji sećanja na jugoslovensko doba u vremenu postjugoslovenskom koriste specifične narativne konstrukcije, a samo sećanje predstavlja tematsku i narativnu osu konstrukcije identiteta.

Postjugoslovenski film će, u našem razmatranju, obuhvatati ona filmska ostvarenja u kinematografijama bivših jugoslovenskih republika koja narativizuju nemogućnost održanja zajedničkog jugoslovenskog narativa bilo kroz reprezentaciju radikalne destrukcije SFRJ na fonu rata bilo kroz

nelagode tvorbe novih nacionalnih identiteta, rodnih i individualnih identiteta uopšte kroz narative individualnih sećanja i pamćenja nakon raspada SFRJ. Cilj je pokazati kako se neodrživost zajedničkog narativa putem kulture sećanja reflektuje na konstrukcije narativa u postjugoslovenskom filmu. U tom smislu, naslonićemo se na tezu slaviste Endrjua Baruha Vahtela (Andrew Baruch Wachtel) autora studije *Stvaranje nacije, razaranje nacije (Making a Nation, Breaking a Nation)* iz 1998. godine da je nemogućnost odražanja ideje jugoslovenske nadnacionalne zajednice dovela do raspada SFRJ.

Strukturnom analizom filmskih tekstova najpre aparaturom naratologije (određivanjem naratora, fokalizatora, narativnih nivoa i narativnog prostorvremena), a potom i analizom sećanja i traume kao narativa i načinima prezentacije istorije i nacije, postjugoslovenski film biće lociran i kao (post)nacionalni film, i kao istorijski, i kao (post)traumatski. Pokazaćemo kako se narativ u odabranim ostvarenjima (sa izuzetkom "Grbavice") konstruiše skokovitom i fragmentarnom temporalnošću u kojoj flešbek (skok u narativnu prošlost) zauzima dominantno mesto u dekonstrukciji narativne temporalosti. Flešbek je najčešće traumatski flešbek, gde trauma predstavlja repetitivno sećanje na bolan događaj. Cilj je takođe i pokazati u kojoj meri su odabrani narativi postjugoslovenskog filma tematski i motivski u opoziciji sa temama i motivima jugoslovenskog posleratnog filma (dominantno partizanskog filma, odnosno *crvenog vesterna*) a takođe i koliko je dominantna razlomljena, fragmentirana temporalna struktura ispostavljena kroz sećanja, vizije ili pak svedočanstva traume.

Osnovna hipoteza disertacije bi bila da nelinearna naracija (odnosno razaranje linearne temporalnosti) koincidira sa razaranjem narativnog

prostora – rečju, dolazi do destabilizacije i dekonstrukcije hronotopa - a oni su u odnosu na realnost pojmljenu kao tekst analogni i sa dekonstrukcijom Jugoslavije kao hronotopa (prostorvremena).

Posebna hipoteza je model razbijanja i problematizacija istorije kao neprikosnovene faktografije u korist individualnog/kolektivnog sećanja, dakle, značaj kulture sećanja za narativno oblikovanje tekstova istorijske traume. Takođe, razaranje i destabilizacija stvarnosti u odabranim filmskim narativima očituje kroz metanarativno polje (narativ o narativu) a sam govorni čin naracije (kao i narativi traume i narativi svedočanstava) predstavlja važan trop u onim ostvarenjima postjugoslovenskog filma koji narativizuju rat i raspad zemlje.

Metodologija naučnog rada će najpre podrazumevati formiranje reprezentativnog uzorka za primenu metode *studije slučaja (case study)* filmskih tekstova autora iz bivših jugoslovenskih republika određenih vremenskim okvirom. Zatim, kroz deduktivni i analitički okvir biće primenjena teorijska analiza i interpretacija filmskih tekstova uz stručnu literaturu iz oblasti Teorije naracije, Studija filma, Istorije filma, Teorije psihoanalize, Savremene istorije, Istorije Balkana i Jugoslavije, kao i Studija kulture (i roda), Studija sećanja/pamćenja i Studija traume. Primeniće se i metoda tematske i sivejne komparacije odabranih filmskih tekstova.

Rad će po svojoj **strukturi** biti podeljen na tri glavna dela. U prvom delu POJAM POSTJUGOSLOVENSKOG FILMA izdvojiće se operativni pojam *postjugoslovenskog filma*, zatim će se doneti kraća istoriografija raspada Jugoslavije kao i pregled mogućih tumačenja uzorka raspada, koji, razumljivo, dovodi i do prekida kontinuiteta jugoslovenske kinematografije i pojave partikularnih kinematografija u državama-naslednicama Jugoslavije.

Takođe, doneće se i osvrt na dominantne narative jugoslovenskog posleratnog filma, zbog vremenske analogije : jugoslovenski posleratni *versus* postjugoslovenski (takođe posleratni) film.

U drugom delu NARATIV I NJEGOVE KONSTRUKCIJE biće izložene teorije narativa i naracije (zasnovane najpre na aparaturi naratologije kao discipline) a zatim i pojmovi individualnog i kolektivnog sećanja/pamćenja, istorije i nacije kao narativa. Posebno će se u okviru sećanja i pamćenja pažnja posvetiti narativima traume i svedočenja, kao i nostalgije. Takođe će se definisati i pojmovi hronotopa, kao i pojam metaistorije, metafikcije i metanaracije.

Treći deo NARACIJA U POSTJUGOSLOVENSKOM FILMU predstavljaće primenu navedenih teorijskih platformi u strukturnoj analizi odabranih filmskih naslova - najpre kroz određivanje tema, motiva i žanrovskog pejzaža postjugoslovenskog filma, zatim i strukture narativnih tekstova kroz određivanje naratora i fokalizatora čije (traumatsko) sećanje gradi nelinearni narativ i određuje i rodni ali nacionalni identitet protagonista. Istorija i nacija biće obrađeni kao narativi u odnosu na narative jugoslovenskog filma, a sećanje i pamćenje, kao i trauma i nostalgija takođe će se analizirati u funkciji tvorbe, konstrukcije i dekonstrukcije identiteta. U ovom delu takođe će se razmatrati i metafikcioni elementi u narativima postjugoslovenskog filma koji nisu ograničeni samo na polje žanra istorijske metafikcije.

2. POJAM POSTJUGOSLOVENSKOG FILMA

Postoji jugoslavenstvo koje ne mora biti ni državnost ni nacionalnost, koje ne zaboravlja i ne briše zajednički dio prošlosti i povijesti u kojima su naraštaji dijelili ideje i ideale, nade i zablude, oduševljenja i razočaranja.

*Predrag Matvejević, **Jugoslavenska ideja***

Zato sam se, valjda, kad sam se ujeseo 1991. prvi puta našla u skloništu, osjećala kao statist u kakvom ratnom filmu. Što to večeras prikazuju na televiziji? - pitala je moja susjeda, senilna osamdesetogodišnjakinja, svoju kćerku. Počeo je rat, mama - odgovorila je kćerka. Glupost! Počeo je film - rekla je starica i udobno se namjestila u naslonjaču.

*Dubravka Ugrešić, **Kultura laži***

2.1. Definisanje pojma postjugoslovenskog filma

Da bismo uopšte definisali pojam **postjugoslovenskog filma** i njegovu atribuciju, moramo najpre naglasiti da se pridev **postjugoslovenski** istovremeno može odnositi i na:

1. ono što vremenski dolazi nakon **jugoslovenskog**, tačnije, nakon raspada⁴ Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ), nekadašnje državne zajednice koja je zauzimala teritoriju koja se danas u savremenom (geo)političkom žargonu Zapada naziva *Zapadni Balkan*, odnosno u auto-formulaciji država naslednica Jugoslavije – *region*
2. koncept i ideju koja donosi kritičku distancu⁵ i refleksije na kulturološki pojam koji natkriljuje pridev **jugoslovenski** – ambivalenciju (istovremenu negaciju i afirmaciju) izraženu kroz definisanje antipodne pozicije sa jedne, i zadržavanje kontinuiteta sa jugoslovenskim socio-kulturnim i političkim prostorom, sa druge strane.

⁴ Iako je raspad SFRJ počeo 1990. ime Jugoslavija zvanično je prestalo da postoji (tek) 2003. proglašenjem Državne zajednice Srbije i Crne Gore

⁵ U tom smislu, inspiracija nam je zapažanje književne teoretičarke Marijane Hirš (Marianne Hirsch) koja se iscrpno bavi fenomenom **post-sećanja** kojim ćemo se takođe baviti i koja navodi da „'post' u 'post-sećanju' signalizira više od vremenskog odmaka i više od lociranja u posledice nekog događaja. Postmoderni, na primer, upisuje kako kritičku distancu tako i duboku međupovezanost sa modernim; postkolonijalni ne znači kraj kolonijalnog već njegov uznemirujući kontinuitet [...] Svakako smo i dalje u eri 'postova', koji nastavljaju svoju proliferaciju: 'postsekularni', 'posthumani', 'postkolonijalni'. [...] Post-sećanje deli uslojavanje ovih drugih 'postova' i njihovo odlaganje, poravnavajući se sa praksom citatnosti i medijacije koja ih karakteriše, markirajući poseban trenutak kraja/prelaska stoleća kao gledanje unazad pre nego unapred [...] Kao i oni, ona odražava neprijatnu oscilaciju između kontinuiteta i rupture.“ (Hirsch 2008: 106)

Postjugoslovenski film bi, u širem smislu, dakle, predstavljao skupinu filmskih ostvarenja koja su nastajala u periodu raspada Jugoslavije i koincidirala sa nastankom novih nacionalnih država kao deo njihovih kinematografija (najpre Slovenije i Hrvatske, potom Makedonije i Bosne i Hercegovine, kao i SR Jugoslavije kao krnjeg ostatka nekadašnje federacije a u čijem sastavu su ostale Srbija i Crna Gora). Sa druge strane, u vreme već formiranih nacionalnih država-naslednica bivše Jugoslavije koje baštine granice nekadašnjih 6 republika⁶ od kojih se dve već nalaze u sastavu Evropske Unije (Slovenija i Hrvatska), postjugoslovenski film bi, u užem smislu, predstavljao ona filmska ostvarenja koja narativizuju raspad SFRJ kroz ratna razaranja, koja konotiraju taj rat kroz univerzalne ratne balkanske storije, ili pak narativizuju život u mirnodopsko tranziciono vreme sa neizbežnim refleksijama na nekadašnju pripadnost multinacionalnoj zajednici.

Jugoslovenska kinematografija predstavljala je jednu od najznačajnijih jugoslovenskih kulturnih praksi, a raspadom zemlje prirodno, izdvojile su se i partikularne kinematografije u državama naslednicama federacije. S obzirom na to da se u ovom radu bavimo onim ostvarenjima postjugoslovenskog filma koja su nastajala u vreme dok su još uvek trajali ratni sukobi pa sve do prve dekade ovog veka, kada i ime Jugoslavije u potpunosti nestaje iz administrativne upotrebe (prelaskom SR Jugoslavije u Državnu zajednicu Srbije i Crne Gore 2003.), a koja (specifičnim narativnim tehnikama) ili tematizuju sam rat ili njegove posledice u tranzicionom dobu, neophodno je skicirati i kraći pregled raspada jedne od geopolitički najznačajnijih država Balkanskog poluostrva i Jugoistočne Evrope.

⁶ Nekadašnja autonomna pokrajina Kosovo je jednostrano proglasila nezavisnost februara 2008. godine a zaključno sa 2015.godinom Kosovo kao nezavisnu državu priznalo je 109.država

2.2. Istoriografija i tumačenja raspada Jugoslavije

Ideja nastanka Jugoslavije kao zajednice južnoslovenskih naroda datira još od 19.veka kao svest o zajedničkom i sličnom istorijskom narativu i sličnom jeziku. Ovu elitističku ideju manje grupe intelektualaca iznedrio je Ilirski pokret (književni i politički pokret Južnih Slovena naseljenih u Austrougarskoj) čiji je prominentni predstavnik bio Ljudevit Gaj. Čitav pokret zasnivao se na ideji da su Južni Sloveni autohtoni narod, staosedeci Balkana, Iliri. Vuk Karadžić se, kao reformator jezika, zalagao za jedinstvo srpskog i hrvatskog jezika, kao jednog od glavnih nosilaca kulturnog i nacionalnog identiteta. Nakon završetka Prvog svetskog rata i sloma Austrougarske monarhije, 1. decembra 1918. ujedinjenjem teritorija Kraljevine Srbije i teritorija naseljenih Hrvatima, Srbima i Slovencima i neslovenskim narodima pod austrougarskom vlašću, proklamovana je *Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca* kao država troimene srpsko-hrvatsko-slovenačke nacije. Srpska politička elita insistirala je na centralizovanoj državi, kojom će se upravljati iz Beograda, a hrvatska na decentralizovanoj zajednici. Kralj Aleksandar I Karađorđević (nazvan i *ujedinitelj*) preimenovao je ovu državnu zajednicu u *Kraljevina Jugoslavija* 3. oktobra 1929. Period od nastanka Kraljevine SHS pa sve do početka Drugog svetskog rata na prostoru državne zajednice Južnih Slovena kolokvijalno se naziva *prva Jugoslavija*. Vlada Kraljevine Jugoslavije potpisala je 25. marta 1941. pristupanje Trojnom paktu, što je izazvalo demonstracije u Beogradu 27. marta. Nakon bombardovanja Beograda 6. aprila 1941. *sile osovine* okupirale su teritoriju Kraljevine Jugoslavije. Nakon bekstva Kralja Petra II (naslednika Kralja Aleksandra ubijenog 1934.) i Vlade u London, partizanski pokret na čelu sa Josipom Brozom Titom organizuje otpor fašističkim snagama u čitavoj zemlji, a 1943. proglašena je Demokratska Federativna Republika Jugoslavija (DFRJ), koja je označila prekid sa monarhijskom

tradicijom i uspostavljanje republičkog uređenja. Nakon oslobođenja, 1946. proklamovana je *Federativna Narodna Republika Jugoslavija* (FNRJ), da bi 1963. bila preimenovana u *Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju* (SFRJ) koju je činilo 6 republika. Već početkom 1970.-ih godina prošlog veka problematizuje se suživot *naroda i narodnosti* (pod pojmom *narodnost* podrazumevane su nacionalne manjine koje nisu bile deo srpskog, hrvatskog, slovenačkog, makedonskog i muslimanskog naroda – Albanci, Mađari, Slovaci, Rumuni, Rusini... i drugi). Početak 1970.-ih obeležilo je *Hrvatsko proljeće*, pokret koji se zalagao za veću autonomiju hrvatskog naroda u okviru federacije. Novim ustavom iz 1974. smanjen je uticaj Srbije u okviru SFRJ, Kosovo i Vojvodina dobile su još veća prava kao autonomne pokrajine. Početkom 1990. i Slovenija i Hrvatska izbacuju pridev *socijalistička* iz svog naziva, a uskoro i Makedonija i BiH.

Rat u bivšoj SFRJ zapravo podrazumeva četiri ratna sukoba, najpre desetodnevni oružani sukob tadašnje Jugoslovenske narodne armije i slovenačke Teritorijalne odbrane u Sloveniji juna/jula 1991., zatim rat u Hrvatskoj (koji se u Hrvatskoj naziva Domovinski rat) u periodu 1991.-1995., zatim rat u Bosni i Hercegovini započeo 1992. a okončan Dejtonskim sporazumom 1995., i konačno rat na Kosovu kao sukob Vojske Jugoslavije i takozvane Oslobodilačke vojske Kosova počev od 1998. zaključno sa NATO bombardovanjem Srbije 1999. Slovenija postaje međunarodno priznata nacionalna država 1991. a Hrvatska, Bosna i Hercegovina i Makedonija 1992., dok Srbija i Crna Gora od 1992. nastavljaju da postoje kao Savezna republika Jugoslavija, sve do formiranja Državne zajednice Srbije i Crne Gore 2003. odnosno do referendumom izglasane nezavisnosti Crne Gore 2006. Kosovo je izglasalo samostalnost od Srbije 2008. ali nisu ga priznale sve države UN niti mu je priznato članstvo u UN.

Mapirajući razloge raspada⁷ SRFJ, politikolog Sabrina P. Ramet najpre ističe važnost aspekta pojma *istorijskog narativa*, koji predstavlja kohezioni faktor u stvaranju i održavanju jedne nacije:

Zajednički istorijski narativ, koji uključuje i zajedničke mitove, zajedničke heroje, zajedničke izazove, zajednička iskustva, i zajednička nezadovoljstva, povezuje jednu zajednicu. Štaviše, on je preduslov nacionalnosti. Stoga, kada zajednica ne uspe da odneguje zajednički istorijski narativ u svojim školama, svojoj književnosti, na filmu, žrtvovan je važan preduslov njenog zajedništva. (Ramet 2007: 26)

Ovo zapažanje od značaja je za našu studiju budući da se neopstajanje Jugoslavije kao narativa reperkutuje na konstrukcije novih narativa istorije i nacije i posledično novih kolektivnih i individualnih identiteta a koji u sebi i dalje zadržavaju konflikt i ambivalenciju. Tumačenja raspada *druge* Jugoslavije najčešće se kreću u okvirima ekonomskog propadanja zemlje

⁷ Politikolog Vladimir Goati, recimo, u svojoj interpretaciji raspada SFRJ navodi: „Uzroke propasti političkog režima ‘samoupravnog socijalizma’ - kao i uzroke propasti njegovog modelskog uzora, ‘realnog socijalizma’ - treba tražiti u imanentnim slabostima tog režima u koje, između ostalog, spadaju: institucionalizovani politički monopol komunističke partije (SKJ), zatiranje slobode i inicijative pojedinaca u svim sferama društvenog života, trajna inferiornost ‘dohodovne ekonomije’ u odnosu na tržišnu privredu u pogledu zadovoljavanja materijalnih potreba pripadnika društva, rastući deficit legitimnosti režima itd. Ali, propast političkog režima ‘samoupravnog socijalizma’ u SFRJ nije neizbežno morala da vodi građanskom ratu i raspadu političke zajednice što dobro pokazuje primer većine ostalih postkomunističkih zemalja u kojima raspad starog režima nije praćen građanskim ratom i raspadom državne zajednice. Izvesne sličnosti sa Jugoslavijom u ovom pogledu pokazuju SSSR, koji se 1991. transformisao u Zajednicu nezavisnih država, i Čehoslovačka koja se na kraju 1992. raspala na svoje dve republike (Češka, Slovačka), ali je u oba slučaja izbegnut građanski rat. Mirna transformacija pomenutih dveju multietničkih federacija potvrđuje da je u ‘drugej Jugoslaviji’ postojala mogućnost i drugačijeg političkog raspada, drugim rečima, da građanski rat u SFRJ nije rezultat apriorne ‘presude istorije’, nego niza odluka i postupaka političkih elita u samoj SFRJ. Preciziranjem ‘u samoj SFRJ’ ne odričemo važnost međunarodnih činilaca (interesi moćnih država i njihovih udruženja, kao i međunarodnih korporacija, velikih religioznih organizacija itd.), ali su sve do izbijanja građanskog rata u Sloveniji (jun 1991.) - koji čini prelomnu tačku nakon koje je proces dezintegracije SFRJ postao ireverzibilan - međunarodni činioци igrali manje važnu ulogu od unutrašnjih.” (Goati 1996:1)

koje je kulminiralo nakon Brozove smrti početkom 1980.-ih, zatim problema funkcionisanja federativnog uređenja, kao i u okviru pomenute teza Sabine Ramet koja ističe neuspešnost održanja jugoslovenskog istorijskog narativa "što je rezultiralo time da su različiti narodi Jugoslavije imali različita shvatanja važnih aspekata njihove istorije, bilo daje u pitanju bliža bilo dalja prošlost." (Ramet 2007: 27).

U složenim zajednicama kakva je bila Jugoslavija, svaka republika je formirala svoje udžbenike ali su vremenom oni počeli da se razlikuju u sadržaju koji interpretira istorije pojedinih naroda. Naravno, kako Ramet skreće pažnju, u multietničkim državama je i nemoguće da narativi naroda koji ulaze u sastav zajedničke države moraju i mogu biti identični. Ali, "da bi multietnička država bila stabilna u dužem vremenskom periodu, neophodno je da istorijski narativi konstitutivnih naroda budu očišćeni od međusobnon prezira, međusobnih optužbi, da se konstitutivni narodi ne upisuju u narative u kojima jedni druge definišu kao 'neprijatelja'." (Ramet 2007 : 29). Ramet je takođe primetila da se istorijski narativi, kao i narativi uopšte, kao priče, mogu dopunjavati novim mitovima u odnosu na postojeće i da "tako menjaju dominantni narativ." (Ramet 2007:30) Slično, Sociolog Todor Kuljić, recimo, navodi da su režimi Slobodana Miloševića i Franje Tuđmana jednako demonizovali lik dotada nedodirljive figure Josipa Broza da bi "stvorili novu strukturu sećanja, u kome se nacionalizam rehabilituje i antifaziizam preispituje" (Kuljić u Ramet 2007 :6) - u Srbiji dolazi do izjednačavanja partizanskog pokreta i kolaboracionista pod plaštom antifaziizma, a u Hrvatskoj se NDH predstavlja kao žrtva partizana.

Sa druge strane, teoretičar filma Pavle Levi navodi da se Jugoslavija

[...]nije raspala zbog svog multietničkog, multikulturnog sastava. SFRJ se nije, kako to vole da tvrde danas preovlađujuća etnoesencijalistička gledišta, urušila jer je od samog početka predstavljala veštačku tvorevinu – nekakav ‘zatvor nacija’. Naprotiv, smrt jugoslovenske nacije direktno je povezana s određenom političkom pozicijom : s nesposobnošću da se očuva politički identitet federacije. (Levi 2009:24)

Na sličnoj je poziciji tumačenja raspada SFRJ i slavista Endrju Baruh Vahtel (Andrew Baruch Wachtel) koji je jugoslovensku kulturu nazvao *nadnacionalnom (supranacionalnom)* a koji nalazi da raspad multinacionalne Jugoslavije na pojedinačne nacionalne države nije nastao “kao posledica rastakanja političkog ili ekonomskog tkiva jugoslovenske države, naprotiv, propadanje [...] počelo je postepenim uništavanjem *pojma* jugoslovenske nacije.” (Vahtel 2001: 11, kurziv V.P.M.) Ono sa čime se u potpunosti slažemo jeste da Vahtel kao ključno ističe - *ideju, koncept, zamisao* jedne nacije, što se, kako ćemo kasnije detaljnije razraditi, naslanja na sintagmu države kao *zamišljene zajednice* Benedikta (Benedict) Andersona. Nakon Drugog svetskog rata, kako Vahtel navodi, posebne nacionalne kulture u okviru jugoslovenske nacije postojale su samo u domenu folkora a oblici kulture su mogli biti nacionalni samo ukoliko su imali prominentan socijalistički sadržaj. - "Kada su se teme partizanskog rata istrošile, nadnacionalna jugoslovenska kultura postala je nesposobna da se obnavlja" (Vahtel 2001: 17). Vahtel smatra da je SFRJ bila bliska po konceptu multinacionalnoj državi poput Indije ali nije uspela da dosledno

sprovede višenacionalnu politiku u kojoj bi se jednako negovala i razvijala prava svih nacionalnih kultura, izgubljen je “kulturni lepak” koji bi objedinjavao sve partikularne nacionalne kolektive. Vahtel *prvu* Jugoslaviju naziva *sintetičkom jugoslovenskom kulturom* koja je (pokušala) da integriše elemente iz tri nacionalne kulture - Srba, Hrvata i Slovenaca, a drugu Jugoslaviju upravo naziva *nadnacionalnom* u kojoj dominira formula bratstva i jedinstva. Jedno od značajnijih Vahtelovih zapažanja je i pozicioniranje Andrićevog dela *Na Drini ćuprija* kao središnjeg izraza kulturnog identiteta Jugoslavije, čije su odlike ciklično poimanje vremena, razlike između naizgled nepomirljivih suparničkih grupa, i ideja da se razlike mogu prevazići ne putem sinteze "već iskoračivanjem izvan i iznad njih, sagledavanjem tih razlika sa pozicije jednog nenacionalnog ali saosećajnog posmatrača" (Vahtel 2001: 212) - Vahtel smatra da je Andrić na taj način u romanu konstruisao zamišljenu zajednicu Jugoslaviju.

Todor Kuljić, recimo, posmatra jugoslovensku zajednicu kao zajednicu “nadnacionalnog socijalizma” (videti u Kuljić 2006a: 249), što je slična pozicija i Vahtelovoj, koji navodi: “jugoslovenski komunisti pokušali su da stvore nadnacionalnu kulturu koja bi obuhvatala, a ne povezivala odvojene nacionalne kulture” (Vahtel 2001: 283) – u tom smislu, socijalizam/komunizam bi se mogao posmatrati kao sedma⁸ (pored konstitutivnih nacija u šest republika) nacija koja predstavlja svojevrsan konstrukt (a on se, pak, idejno naslanja na konstrukt bivšeg SSSR-a, takođe multinacionalne zajednice).

⁸ Zapažanje dugujem mentoru prof.dr. Neveni Daković

2.3. Narativi jugoslovenskog posleratnog⁹ filma

Jugoslavija kao multikulturalna i multikonfesionalna nacija, i kao zemlja sa šest naroda (Srbi, Hrvati, Slovenci, Makedonci, Crnogorci, Muslimani – danas Bošnjaci), tri oficijelna jezika (srpsko-hrvatski/hrvatsko-srpski, slovenački, makedonski), tri dominantne religije (pravoslavlje, katolicizam i islam), i dva pisma (latinica i ćirilica), bila je narativ koji je u sebi mirio multiple pod-narative koji međusobno nisu stajali u kontrapunktu, narativ diverziteta u kongruenciji. Ovo se posebno odnosi na ideološki i kulturološki specifikum države Jugoslavije nakon Drugog svetskog rata, kolokvijalno nazvan *druga* Jugoslavija. Identitet takve nacije umnogome je konstruisao film kao kulturna praksa u prvom periodu reprezentujući blisku nacionalnu prošlost čije je ključno mesto predstavljala narodno-oslobodilačka borba. Kako je Vida Džonson (Johnson) zapazila „(n)igde ideja i stvarnost 'Jugoslavije' nije bila tako plodonosna kao na filmu“ (Johnson 2009).

Pored slaviste Vahtela, i dva anglosaksonska istoričara filma posebno su se zanimala za Jugoslaviju kao multinacionalnu kulturu. Danijel (Daniel) Goulding kao najznačajniju odliku jugoslovenske kinematografije navodi „duboki socijalni i politički angažman“ i ističe „upečatljivi kulturni diverzitet“ bivše Jugoslavije kao kontekst u kome je ovakva kinematografija nastajala (Goulding 2002: IX). Endrju Horton (Andrew Horton) vrlo jezgrovito navodi „(o)d početka, jugoslovenski nacionalni identitet se vezuje kako za rat tako i za film“ dok partizanski film, *crveni vestern* predstavlja „žanr koji igra ulogu sličnu vesternu u američkom filmu“ (Horton u Barić 2001:33). Nevena Daković locira partizanski film to jest *crveni vestern* kao žanr u kome u odnosu na klasičan vestern „promena boje ukazuje na ideološko izmeštanje

⁹ Pod *posleratnim* ćemo podrazumevati zapravo korpus filmova nastalih odmah po oslobođenju nakon Drugog svetskog rata pa sve do početka 1970.-ih, a koji tematizuju rat ili posleratnu obnovu zemlje

– partizanski film je mitologizacija, stvaranje aure legende nastanka komunističkog društva“ (Daković 2014: 104).

Jugoslovenska kinematografija je, dakle, bila dominantni deo kulturne produkcije koji je podržavao i afirmisao narativ jugoslovenstva kao nadnacionalnog fenomena ostvariv u društvenom uređenju samoupravnog socijalizma koji teži uspostavljanju totalno besklasnog društva, komunizma.

U posleratnom periodu, od 1945. do 1950. koji se označava i kao *administrativni period* centralizovane vlasti po sovjetskom modelu, počev od osnivanja državnog filmskog preduzeća “Zvezda” (nastalog iz propagandnog odeljena Vrhovnog štaba NOV tadašnje FNRJ), izgrađen je i monumentalni filmski studio “Košutnjak” u Beogradu, zatim izgrađeno je preduzeće “Avala film” u Beogradu i “Jadran film” u Zagrebu, “Triglav film” u Ljubljani 1947. kada i “Vardar film” u Skoplju i “Bosna film” u Sarajevu, i proširena je mreža bioskopa. Ovu fazu jugoslovenske kinematografije, ne bez razloga, sovjetski filmski istoričari Mira i Antonjin Lim označili su slikovito kao “sa planina u filmska studija” (Lim, A. i Lim, M. 2006:124). Narodnooslobodilački rat tematizovan je u najvećoj meri kroz posleratne filmske narative. Mira i Antonjin Lim ovu fazu evaluiraju kao fazu obojenu “nezgrapnošću, naivnošću i preteranim patosom” (Lim, A. i Lim, M. 2006:126). Analizirajući stilski i žanrovski ovu epohu, Danijel Goulding navodi „(j)asnu podeljenost na dobro i zlo, prihvatljive žanrove i tipove karaktera“, narative koji su jednostavni i zasnovani na „neposrednoj logičkoj koherentnosti” dok je “savremena društvena realnost predstavljena ne onakva *kakva je* već sa popriličnom (iako netačnom) smesom onoga *što bi trebalo biti* u skladu sa ideološkim pozicijama.“ (Goulding 2002:7)

U svim društvenim i kulturnim sferama, konsekventno i na filmu, naracija u posleratnoj Jugoslaviji nosila je dominantni osvrt na narodnooslobodilački rat koji je vodio partizanski pokret sačinjen od pripadnika svih nacionalnosti. Kohezioni faktor predstavljala je herojska gerilska borba protiv daleko nadmoćnijeg neprijatelja, okupatorskih snaga Nemačke, Italije, Mađarske i Bugarske. Kako Nemanja Zvijer primećuje u osvrtu na NOB "naracija o 'sedam neprijateljskih ofanziva¹⁰' postala je važno mesto sjećanja i jedan od važnijih segmenata na kojem se gradio ideološki monopol, ali i značajno sredstvo za redukciju kompleksnosti Drugog svetskog rata na teritoriji Jugoslavije" (Zvijer 2010:421). Nakon Drugog svetskog rata, Jugoslaviji je potreban novi mit koji će stvarati novu istoriju u odnosu na prethodni međuratni period i taj mit će, s razlogom, počivati na tekovinama partizanske borbe kao legitimnog otpora fašizmu. Posleratna vlada Jugoslavije učvršćivaće svoj legitimitet i putem umetnosti a pogotovu filma kao najmasovnijeg sredstva putem kojeg se takvi mitovi komuniciraju. Država je finansirala film kao oblik propagandnog medija. Milutin Čolić navodi "socijalizam je inaugurisao kulturni, umetnički i društveni profil filma" (Čolić 1984:168) koji je donosio „potvrdu i potporu revolucionarnog elana koji je bio neophodan u izgradnji nove marksističko-socijalističke države" (Goulding 2002: 7) te "konstituisao diskurzivni prostor za *zamišljanje zajednice* i produkciju *kolektivnog sećanja*" (Barić 2001:31; kurziv V.P.M.).

Zaplet u filmskim narativima neposredno nakon oslobođenja bio je prilično jednostavan, narativna konstrukcija linearna, a likovi su bili pre tipovi nego trodimenzionalni junaci, da bi politička poruka bila što jasnija i da bi što

¹⁰ "Kozara" (1962.) u režiji Veljka Bulajića tematizuje treću ofanzivu, „Desant na Drvar" (1963.) Fadila Hadžića - sedmu, „Bitka na Neretvi" (1969) Veljka Bulajića - četvrtu, „Sutjeska" (1973) Stipe Delića - petu, „Užička republika" (1974) Žike Mitrovića - prvu, „Pad Italije" (1981) Lordana Zafranovća - šestu, „Igmanski marš" (1983) Zdravka Šotre - drugu neprijateljsku ofanzivu

jednostavnije bila ispostavljena gledaocu. Prvih nekoliko godina kulturnog života posleratne Jugoslavije, po ugledu na SSSR velikoj meri obeležio je *ždanovizam*¹¹.

Međutim, nedugo po ideološkom raskidu sa SSSR 1948., i fimska i uopšteno umetnička estetika jugoslovenskog umetničkog prostora pomera se od ždanovljevskog dogmatizma ka slobodnijim formama. *Partizanski film* nakon 1950. delimično vrši aproprijaciju italijanskog neorealizma koji paralelno kao pravac nastaje u italijanskoj kinematografiji (up. Bumbak 2014: 19). Italijanski neorealizam, pak, ne glorifikuje stvarnost i ne mitologizuje je kako to čine ideološki instruirani narativi krutog i dogmatskog soc-realizma. Sećanje na slavnu pobedu u narodnooslobodilačkoj borbi, glorifikovanje partizanskog junaštva i požrtvovanosti, potom obnova zemlje iz pepela, solidarnost i zajedništvo, postaju vodeće teme u filmskim narativima. Ključna ideološka pozicija je kanonizacija partizanske borbe kao nadnacionalne – partizanski pokret okupljao je sve jugoslovenske narode i narodnosti u borbi protiv zajedničkog neprijatelja, okupatorskih *sila osovine*. To je dominantni narativ kojeg će ispostavljati čitav korpus ostvarenja nastalih u posleratnom periodu¹² druge

¹¹ Ždanovizam je predstavljao ideološku doktrinu formiranu 1946. u SSSR koja se oslanjala na tri elementa – ideologiju, nacionalnost i pripadnost partiji (videti u Bumbak 2014: 14). Lev Kulješov je u svojim napisima o filmu naveo da je *ždanovizam* (kao najtvrđa forma soc-realizma) “podrazumevao odbacivanje kompleksnosti u umetnosti (...) negovao opštu deseksualizaciju kako života tako i tema i umetničkih predstava (...) navodio da je upotreba umetnosti, naročito filma služi za stvaranje egzemplarnog korpusa mitova koji slave sovjetski život” (Levaco 1974:33).

¹² Prvi igrani film posleratne Jugoslavije, “Slavica” (1947.) Vjekoslava Afrića, tematizovao je ljubav partizanke Slavice i Marina u Dalmaciji, požrtvovanost naslovne junakinje i njenu herojsku smrt u romantičarskom ključu. Slavica u svom liku simbolizuje herojsku borbu i slobodu, rečju – čitavu jugoslovensku naciju. Sa druge strane, film “Daleko je sunce” (1953.) Radoša Novakovića markira početak udaljavanja od rigidnog soc-realizma i od *ždanovizma*. “Daleko je sunce” je adaptacija romana Dobrice Čosića čija se filmska priča udaljava od monolitnih herojskih i suštinski depersonalizovanih narativa koji su se nastavljali na “Slavicu”. Filmski (kao i književni) narativ donose psihološku profilaciju u trodimenzionalnost likova – protagonista Gvozden, zamenik komandantna opkoljenog partizanskog odreda na Jastrepču, naglas izriče svoje unutarnje dileme i lomove o smislu gerilske borbe u trenucima stradanja seljaka, i ne gine u borbi protiv neprijatelja, već biva streljan zbog defetizma, što je popriličan odmak od dotadašnjeg kanona simplifikacije zapleta i motivacije protagonista. “Ne okreći se, sine” (1956.) Branka Bauera, priča o partizanskom ilegalcu Novaku koji uspeva da pobegne sa

Jugoslavije a kada on prestane da bude dominantna matrica, nastaviće i dalje da postoji kroz pojedinačna ostvarenja i početkom '80ih, nakon smrti Josipa Broza.

Međutim, pred kraj ovog perioda obeleženog soc-realističkim rukopisma po ugledu na sovjetsku kinematografiju, umetničkim dogmatizmom i populizmom, javila se i autorska polifonija u drugim umetnostima koje su uticale na film, u poeziji i slikarstvu.

Kanonizovana mitska stvarnost je nestala i jednostavne ljudske sudbine su sve više dolazile u prvi plan: čovek, često umoran od rata, ponekad skeptičan i skoro uvek bespomoćan, traži odnos prema životu, prema svetu, prema sebi samom. (Lim. A. i Lim. M. 2006: 129)

Na ovom mestu zgodno je ukazati i na fenomen revizionističkih partizanskih filmova kojima se u tekstu „Rđa umiruće ideologije – kraj partizanskog filma 1989.-1991. godine“ bavi Aleksandar S. Janković, određujući ih kao „distorziranu i zakasnelu sliku zaostavštine Crnog talasa“ (Janković 2015: 129) a to su, između ostalih, „Vreme čuda“ Gorana Paskaljevića (1989.) i „Glupi baruti“ Bate Čengića (1990.) koji se naslanjaju na ranije dekade „prapočetaka revizionizma dominantnog partizanskog obrasca“ („Čovek iz hrastove šume“ Miće Popovića, „Zaseda“ Živojina Pavlovića. „Tren“ Stoleta Jankovića) (Janković 2015: 131). Ova ostvarenja nastajala u osvit raspada

transporta za logor Jasenovac, i pokušava da svoga sina, indoktriniranog ustaškom nacionalističkom ideologijom prebaci na partizansku teritoriju, predstavlja još jedan iskorak kako u žanrovsku polifoniju (akciona ratna drama) tako i u slojevitost likova koji ne predstavljaju nosioce ideja i ideala već ljude od krvi i mesa. Sledeća epoha u okviru filmskih narativa koji se naslanjaju na tematizaciju narodnooslobodilačke borbe, epoha '60.-ih, više inklinira epskim spektaklima i obeležavaju je ostvarenja „Kapetan Leši“ (1960.) Žike Mitrovića, „Kozara“ (1962.) i „Bitka na Neretvi“ (1969) Veljka Bulajića a zatim u sledećoj dekadi i „Sutjeska“ (1973.) Stipe Delića.

SFRJ možemo markirati upravo kao kinematografski uvod i anticipaciju raspada Jugoslavije .

Nestajanje jugoslovenske federacije početkom devedesetih godina prošlog veka dovelo je, razumljivo, do turbulencija u sistemu filmske produkcije a svaka od država naslednica velike federacije (Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Makedonija i SR Jugoslavija koja se potom podelila na Srbiju i Crnu Goru) nastavila je produkciju u okviru svojih resursa, stručnih, umetničkih i materijalnih. No, kako primećuje Dina Jordanova (Iordanova), “(č)itav zbrzani poduhvat stvaranja različitih filmskih tradicija je zaista veštački jer, sproveden na taj način u trenutku kada su granice nacionalnih kinematografija nestajale otvarajući put prema rastućem transnacionalnom filmskom stvaralaštvu, građenje novih nacionalnih kinematografija danas predstavlja *causa perdata*” (Iordanova 2000: 5) Iako su se nakon raspada Jugoslavije izdvojile partikularne kinematografije i proizvodnje filmova u današnjim državama – naslednicama SFRJ, i iako danas govorimo o savremenom *srpskom, hrvatskom, bosanskohercegovačkom, crnogorskom, slovenačkom i makedonskom filmu*, koji su distinktivni, jasno profilisani i prepoznatljivi i u međunarodnim okvirima, sve ove kinematografije istovremeno produkuju i postjugoslovenske filmove s obzirom na repetitivne teme koje ćemo označiti kao teme postjugoslovenskog filma.

3. NARATIV I NJEGOVE KONSTRUKCIJE

3.1. Pregled termina narativne analize

U teoriji kulture, **naracija** predstavlja termin koji prevazilazi granice različitih humanističkih disciplina kao što su teorija književnosti, istorija, filozofija, sociologija, psihoanaliza, teorija filma, kultura sećanja, postkolonijalne studije, itd... Naracija je sveprisutna i ona predstavlja jedan oblik reprezentacije koja ispostavlja sadržaj priče ali i način konstruisanja realnosti. Pitanje prirode samog narativa i naracije konotira pitanja prirode same kulture i čovečanstva. Narativ i naracija predstavljaju, kako savremeni istoričar Hejdn Vajt (Hayden White) nalazi - "panglobalnu činjenicu kulture" (White 1980:5). Vajt navodi misao Rolana Barta¹³ koji zapaža da je **narativ** "jednostavno prisutan poput samog života... internacionalan, transistorijski, transkulturalan" (Barthes u White 1980:5).

Teoretičarka književnosti Šlomit Rimon-Kenan (Shlomit Rimmon-Kenan) podseća da mnogi teoretičari narativa danas pod „narativom podrazumevaju 'način saznanja' ili 'kognitivne sheme' kojima primamo i interpretiramo svet“ (Rimmon-Kenan 2006: 14) budući da etimološki, koren pojma narativ leži u latinskom *gnarus* (gnārus, gnāra, gnārum) u značenju – *znalac*. Rimon-Kenanova navodi da je narativ kao *fabula*¹⁴ nezavistan od medija a narativ

¹³ Bart takođe navodi: "Pripovjedni tekst nalazimo u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na oslikanom platnu (sjetimo se Carpacciove *Svete Uršule*), na vitražu, filmu, u konverzaciji. Osim toga, pripovjedni tekst je, u svojim gotovo beskonačnim oblicima, prisutan u svim vremenima, na svim mjestima, u svim društvima. Nema, niti je ikad bilo naroda bez pripovjednog teksta. Sve klase i sve društvene grupe imaju svoje pripovjedne tekstove, a veoma često u njima uživaju ljudi različitih, gotovo suprotnih kultura." (Barthes 1992:47)

¹⁴ U odnosu na rusko-formalističke pojmove **fabule** i **sižea**, Dejvid Bordvel (David Bordwell) navodi da je fabula „imaginarni konstrukt koji stvaramo, unapred ili unazad“, takođe i „obrazac koji posmatrači narativa stvaraju pomoću pretpostavki i izvođenja“ a „siže je ime za arhitektoniku prikazivanja fabule na filmu“ (Bordvel 2013: 63, 66) to jest sistemsko raspoređivanje komponenata fabule.

kao *siže* predstavlja umetničko komponovanje. Životi individua, po Rimon-Kenanovoj nisu narativi budući da nedostaje *agens prenošenja* (*engl.transmitting agency*). Na tom tragu i Hejdn Vajt tvrdi da životni, stvarni narativi nemaju strukturu priče i “stoga je njihova narativizacija toliko teška” (White 1980: 7). Međutim, u posebnim istorijskim okolnostima, a za našu studiju od najveće je važnosti rat kao oružani konflikt, životni narativi jedinki i čitavih društvenih grupa itekako se mogu strukturisati kao narativi, čak i kada je, kako ćemo videti, narativ traume u pitanju.

Narativ kao pojam najpre nalazimo kao predmet proučavanja naratologije kao naučne discipline, ali i u kulturološkim matricama kao što su istorija ili nacija, ili pak u pojmovima (individualnog i kolektivnog) sećanja i pamćenja nailazimo na narativno uobličavanje elemenata priče, te govorimo o *istoriji kao narativu, naciji kao narativu, sećanju i pamćenju kao narativima*. Mi ćemo u nastavku razmatrati tri ključne matrice narativa kao što su narativi **sećanja (i pamćenja)**, narativi **istorije** i **nacije**, a koje film kao umetnička praksa i kao kulturni artefakt reprezentujući objedinjuje u sebi kroz sintagmu *mesto sećanja*, konstrukt koji je doneo istoričar Pjer Nora (Pierre Nora). Svaki od ovih narativa predstavlja okvir kako za konstrukciju tako i za dekonstrukciju pa i destabilizaciju identiteta. Narativi sećanja/pamćenja sa jedne, i istorije sa druge strane, predstavljaju (pokušaje) reprezentacije i rekonstrukcije prošlosti, i neretko su u konfliktnim, antagonističkim pozicijama.

U narativnoj analizi¹⁵ filmskih tekstova postjugoslovenskog filma služićemo se tripartitnim modelom naracije Žerara Ženeta (Gérard Genette) iz njegove *Rasprave o pripovedanju* (*Discours du récit*) iz 1972. a on će podrazumevati:

¹⁵ Proučavanjem narativne strukture i aktivnosti razumevanja narativa bavi se **narativna analiza**. Ona razlikuje elemente kao što su „okvir priče, struktura zapleta, radnje koje vode određeni likovi, način na koji se narativna

1. **narativ** (narativni/pripovedni iskaz, to jest, tekst¹⁶ - fr.*récit*; eng. *narrative* ili *narrative discourse*) - „narativni iskaz se *produkuje* činom govorenja“ to je „označitelj“ (Genette 1980 : 26, 7)
2. **priču** (fabula, fr.*l’histoire*; eng.*story*), imaginarni sadržaj koji čitalac/gledalac mora konstruisati i koji poseduje izvesnu logičku strukturu, to je „označeno ili narativni sadržaj“ (ibid 27)
3. **naraciju**¹⁷ (fr. *la narration*; eng.*narration*), kako Ženet navodi „čin govorenja“ ili „narativni čin“ (ibid 26) odnosno „čin u kome nastaje pripovedni tekst“ (Marčetić 2001:161).

U narativnoj analizi ćemo takođe razmatrati tri osnovna aspekta svakog pripovednog/narativnog teksta a to su:

1. **glas**, koji podrazumeva kako su narativna situacija i *narativna instanca* (Genette 1980; kurziv V.P.M.) prisutni u narativnom

informacija kanališe i kontroliše putem tačke gledišta (engl. *point of view*) – TG, kao i odnos naratora prema događajima i onima koji naseljavaju svet priče“ (Burgoyne, Flitterman-Lewis, Stam 1995: 70).

¹⁶ Specifičan način predstavljanja priče, „narativni iskaz (ili diskurs) kojim se opisuje neki događaj ili niz događaja“ (Marčetić 2001: 161). Na filmu, to je verbalni ili filmski diskurs koji prenosi svet filmske priče gledacu, na primer, određeni način kadriranja u filmu, ali i dijalog, pisane poruke, muzika, šumovi... I u književnosti i na filmu jedino je pripovedni tekst podložan analizi.

¹⁷ U zavisnosti da li pripadaju teorijskom korpusu književnosti ili filma, kao i koje elemente narativne analize privileguju, različiti autori donose različite definicije pojmova kao što su *naracija*, *pripovedni tekst*, *narator*, *fokalizator*, *priča*... Za Rimmon-Kenanovu **naracija** je „čin posredovanja ili prenošenja (*mediation and transmission*)“ (Rimmon-Kenan 2006: 10). Za Edvarda Brenigena (Edward Branigan) naracija se odnosi „na sveopštu regulaciju i distribuciju znanja u tekstu“ (Branigen 1986: 38). Glavna orijentacija narativnih analiza kognitivističke škole jeste gledalac kao primalac naracije i tvorac značenja narativnog teksta. Dejvid Bordvel (David Bordwell) u svojoj studiji *Naracija u igranom filmu* (*Narration in Fiction Film*) definiše **naraciju** kao „proces, aktivnost odabiranja, uređivanja i izlaganja građe na takav način da se postignu specifična, vremenski uslovljena dejstva na primaoca.“ (Bordvel 2013:7). **Stepenom samosvesti naracije** Bordvel označava meru u kojoj naracija otkriva priznanje da se obraća gledaocu. Na filmu ova kategorija podrazumeva i *voice over* naraciju i naraciju likova, kao i „koncept uopštene filmske naracije koja obuhvata sve kinematografske kodove“ (Burgoyne et al. 1995: 96). Rimmon-Kenanova označava **narativ** kao „pripovedanje sleda fikcionalnih događaja“ – (Rimmon-Kenan 1983: 2). Njegove dve glavne karakteristike su „1) događaji, kojima upravlja temporalnost tačnije – dvostruka temporalnost (hronologija događaja i njihova prezentacija u tekstu) i 2) pripovedanje ili naracija, kao čin posredovanja ili prenošenja“ (Rimmon-Kenan 2006: 10) . Džerald Prins (Gerald Prince) akcentuje kombinaciju događaja i činjenicu da narativ podrazumeva pripovedanje/prepričavanje a takođe smatra da je narativ jedan vid saznanja, poimanje značenja (Prince u Burgoyne et al. 1995:69).

tekstu - razmatranja o kategoriji **glasa**, dakle, upućuju na **tipove naratora**¹⁸

2. **način** (koji se bavi formom i stepenom narativnog predstavljanja, restrikcijom narativnih informacija) – to podrazumeva pojam **fokalizacije**
3. **vreme** (koje se bavi temporalnim odnosima između narativnog teksta i priče).

U filmskom pripovedanju, osim u slučajevima kada je zaista moguće locirati naratora kao onog ko govori, odnosno u naraciji kao govornom činu (to su slučajevi tzv. *voice-over* naracije ili pak svedočanstva), teško je precizno definisati kako *film priča priču* i pronaći pravu definiciju naratora kao filmskog ekvivalenta književnom naratoru (pripovedaču)¹⁹. Mi ćemo u šest primera odabranih filmova („Nafaka“, „Savršen krug“, „Čarlston za Ognjenku“, „Grbavica“, „Ubistvo s predumišljajem“ i „Pre kiše“) eksplicitno navesti govorne/verbalne činove naracije i delom ćemo se poslužiti terminologijom Sare Kozlof (Sarah Kozloff) koja u studiji iz 1988. *Nevidljivi pripovedači (Invisible Storytellers)* razmatra pojam *voice-over* naratora,

¹⁸ **Narator** je „agent/medijum, upisan u tekst, koji se odnosi prema ili pripoveda događaje iz fikcionalnog sveta. On se mora razlikovati od stvarnog autora i od likova koji naseljavaju fikcionalni svet, iako nekada lik može preuzeti ulogu naratora do određenog stepena“ (Burgoyne et al. 1995:83). U okviru segmenta **glasa** kao aspekta narativnog teksta, korišćićemo se i kategorijom **tačke gledanja** - Robert Bergojn (Burgoyne) navodi da je TG „optička perspektiva lika čiji pogled dominira određenom sekvencom, ili, u širem značenju, celokupna perspektiva naratora prema likovima i događajima fikcionalnog sveta.“ (Burgoyne, et al 1995:83). Ona menja, deformiše fabulu, i manipuliše njome.

¹⁹ Film *priča* putem većeg broja elemenata, a to su i verbalna (najčešće *voice-over*) naracija, i zvučni efekti, i muzika, osvetljenje, izbor planova, montaža. Hrvoje Turković govori o “nenužnosti postojanja usmenog (govornog) pripovjedača u filmu” (Turković 2011:21). Sara Kozlof (Sarah Kozloff) govori o „tvorcu slika“ (eng. *image maker*) kao o „stvarnom“ naratoru (Kozloff 1988: 44) inspirisana pojmom *grande imagier* Kristijana Meca (Christian Metz, 1974), Andre Godro (André Gaudreault) o “meganaratoru” (Gaudreault, Jost 2004), Tom Ganing (Tom Gunning) o nivoima u “narator-sistemu” (eng. *narrator system*) (Gunning 1994), Simur Četmen (Seymour Chatman) ističe da se “film opire tradicionalnom jezičko orijentisanom pojmu naratora” te govori o “predstavljaju” sa jedne (eng. *presenter*) i “kreatoru” (eng. *inventor*) sa druge strane, odnosno implikovanom autoru pa je “ filmski narator” (eng. *cinematic narrator*) “objedinjujući agens koji pokazuje” (Chatman 1990: 124, 133-4), dok se Markus Kun (Kuhn) opredeljuje za pojam “audiovizuelna narativna instanca” (Kuhn 2009: 261)

odnosno slučaja u kome „gledalac ne vidi osobu koja govori dok sluša njen glas“ koji „dolazi iz drugog vremena i mesta [...], iz diskursa“ (Kozloff 1988: 3). Kozlovljeva ovu naraciju deli na naraciju u trećem licu (tada narator nije prisutan u priči), i u prvom licu (kada je u pitanju lik-narator, koji jeste prisutan u priči).

Kada donosimo podelu naratora, složićemo se sa Mike Bal koja je, kao što smo videli, delimično redefinisala Ženetovu terminologiju – Ženet razdvaja naratora prema:

1. **nivou naracije** – u prvom, primarnom nivou je „ekstradijegetički“, u drugom (unutar prvog) je „intradijegetički“, u trećem, dubljem (unutar drugog) opredeljujemo se ne za, kako Ženet navodi „metadijegetički“²⁰ (Genette 1980: 228) već za termin „hipodijegetički“ (Bal 1983: 247) nivo naracije

²⁰ Ženet navodi da je metanarativ „nativ unutar narativa, *metadijegeza* je svet ovog drugog narativa, dok *dijegeza* [...] označava svet prvog narativa“ (Genette 1980: 228). Međutim, neophodno je na ovom mestu razjasniti buduću operativnu terminologiju i osvrnuti se i na pojam **metanaracije** i **metanarativa**, koji podrazumeva nekoliko interpretacija ali će nam za ovu studiju biti funkcionalan samo jedan: naime, **metanarativ** u Liotarovom (Jean-François Lyotard) poimanju jeste master-narativ, velika priča (*grand recit*) i ne odnosi se na narativnu analizu u užem smislu, stoga ga nećemo koristiti. Sa druge strane, shodno gorenavedenoj podeli, Ženet navodi da je metanarativ narativ u okviru drugog narativa. Mi terminološki nećemo pratiti Ženeta, već ćemo preuzeti podelu koju donosi Mike Bal i podržati njenu kritiku Ženetove upotrebe prefiksa *meta-*. Balova se opredeljuje da metadiskurs treba da se odnosi na “diskurs o diskursu, a metanarativ: narativ o narativu. Metadiskurs bi tada imao funkciju komentara” odnosno, “metadiskurs postaje diskurs u kome je ugnežđen diskurs” (Bal 1981:41-2). Balova umesto pojmova **metadijegetički** i **metanarativ** predlaže **hipodijegetički** i **hiponarativ** odnosno, kada kritikuje Ženetovu upotrebu prefiksa „meta“ ona predlaže drugačiju hijerarhiju, u kojoj je „hipo“ subordiniran (u dubljem je nivou) u odnosu na „intra“ (Bal 1983: 247). Balova kao sinonime koristi „ugnežđeni“ (eng. *embedded*) i **hiponarativ** i naratora (videti u Bal 1981: 48) - **hiponarativ** se tako nalazi ugnežđen spoljnim (uokvirujućim - engl. *frame*) narativom, a „ugnežđeni“ narator je u odnosu spoljnog, uokvirujućeg naratora - lik, odnosno, on je lik u primarnoj priči. Primere „ugnežđenog“ naratora na filmu nalazimo u činu ispovesti (Kozloff 1988: 50).

Takođe, na ovom mestu čini se zgodnim navesti i suptilnu razdelnicu između pojmova **metanaracije** i **metafikcije** koji se često koriste kao sinonimi. Kako savremeni teoretičar književnosti i naratolog, Ansgar Nünning (Nünning) ističe, do sada se uglavnom zanemarivala razlika između metanaracije i metafikcije iako “prva podrazumeva naratorov odnos prema diskursu ili procesu naracije, a potonja se odnosi na komentare na fikcionalnost narativnog teksta ili naratora.” Obe se, pak, tiču auto-referentnosti (Nünning 2004:16). Prema Verneru Volfu (Werner Wolfe), metafikcija je “oblik diskursa koji recipijenta čini svesnim fikcionog kvaliteta narativa” (Nünning 2004: 16) odnosno “(m)etafikcija je zajedničko ime koje označava sve vrste auto-refleksivnih iskaza i elemenata fikcionog narativa koji se ne odnose prema svom referentu kao prema prividnoj realnosti već čitaocu ističu tekstualnost i fikcionalnost narativa u smislu njegove artfificijelnosti, fiktivnosti i izmišljenosti” (Wolf u Fludernik 2003: 19). Linda Hačion, recimo, naziva metafikcione narative i “narcističkim”.

2. **odnosu prema priči** - ako se narator nalazi u priči koju pripoveda, on je „homodijegetički“ a ukoliko se nalazi van priče koju pripoveda, onda je on „heterodijegetički“ (Genette 1980: 248)

Međutim, budući da je film medij koji nam na specifičan način prezentuje percepcije, osećaje i misli junaka daleko više pažnje ćemo posvetiti **načinu** kao aspektu narativnog teksta i od važnosti će nam biti kategorija **perspektive**²¹, odnosno način na koji narativne informacije stižu do gledaoca. Njih Ženet i Balova obrađuju pod pojmom **fokalizacija**²². I u ovom slučaju prihvat ćemo reviziju Ženetove podele fokalizacije koju je donela Balova. Ženet pod *nefokalizovanim* pripovednim tekstom - „pripovednim tekstom s *nultom fokalizacijom*“ podrazumeva „klasični pripovjedni tekst“ (Genette 1992: 99) odnosno sveznajuću naraciju u kojoj narator zna više od lika; pod *unutrašnjom fokalizacijom* Ženet podrazumeva da događaje sagledavamo iz perspektive jednog ili više likova ili njihovom smenom (tada govorimo ili o fiksnoj, ili o promenljivoj ili mnogostrukoj) i

Ukratko, usvojićemo terminologiju po kojoj metanaracija „tematizuje čin i/ili proces naracije“ (Nünning u Fludernik 2003:4), to je „naratorov komentar na proces naracije“ (Nünning 2004: 12), a metafikcija „otkriva artifičnu prirodu pripovedanog ili čina naracije“ (Nünning u Fludernik 2003:4)

²¹ Ženet je pokušao da donese distinkciju između načina i glasa odnosno „između pitanja koji je to lik čije gledište usmerava pripovjednu perspektivu?“ i „pitanja tko je pripovjedač? - ili kraće rečeno, između pitanja tko gleda? i pitanja tko govori?“ (Genette 1992: 96)

²² Ženet uvodi termin **fokalizacija** da bi se razlikovala aktivnost naratora koji pripoveda događaje iz fikcionalnog sveta od aktivnosti lika iz čije perspektive se opažaju događaji, iz koje su **fokalizovani**. Na pitanje ko vidi/gleda priču i čija percepcija služi kao trenutni izvor informacija odgovara nam određivanje **fokalizacije** i **fokalizatora**. U revidiranom izdanju svoje studije o narativnom diskursu, Ženet precizira da je izraz „ko gleda“ potrebno zameniti širim pitanjem „ko percipira?“, ko opaža? (Genette 1988: 64) dok Mike Bal pod **fokalizacijom** smatra „odnose između elemenata koji su prezentovani i vizije putem koje su prezentovani“ odnosno „odnos između vizije i onoga što je 'viđeno', opaženo“ (Bal 2009: 145-6). Žozep Fecé (Josep Fecé) ukratko naznačava fokalizaciju kao „pitanje modusa i regulacije narativnih podataka“ (Fecé 2004: 33). Rimon-Kenanova je, recimo, u studiji iz 1983. *Pripovedna proza: Savremena poetika (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)* uvela i **aspekte** odnosno **fasete fokalizacije (facets of focalization)**: **perceptivni aspekt** tiče se čulnog opsega lika i određen je prostorno-vremenskim koordinatama, **psihološki aspekt** - kognitivni i emocionalni fokus teksta počiva na određenom liku i **ideološki aspekt** - tiče se lika za čiju se perspektivu može reći da izražava opšti sistem vrednosti ili normi teksta a one su predstavljene kroz jednu dominantnu perspektivu, koja pripada naratoru-fokalizatoru. (Rimmon-Kenan, 2001[1983]).

tada narator zna koliko i lik/ovi, a pod *spoljašnjom fokalizacijom* podrazumeva da „junak djeluje pored nas a da nam nikad nije dozvoljeno da upoznamo njegove misli ili osjećaje“ (ibid) odnosno narator zna manje od lika. Revizija Balove odnosi se na pojmove nulte i spoljašnje fokalizacije, a mi ćemo se složiti sa njenim stanovištem da kada je u pitanju spoljašnja fokalizacija više ne govorimo o „restrikciji [znanja] već o inverziji funkcija“ budući da su likovi sada fokalizovani od spolja, to jest „centar narativnog interesa je lik (kao i u internoj fokalizaciji) ali njegov razvoj se vidi samo spolja²³“ (Bal 1983: 241). Dakle, kod unutrašnje fokalizacije lik, učesnik u priči, vidi/gleda a kod spoljašnje je viđen/gledan, stoga Balova zapravo objedinjuje Ženetovu nultu i spoljašnju u samo jedan (potrebni) oblik a to je spoljašnja fokalizacija²⁴ kod koje „anonimni agens, smešten van priče, funkcioniše kao fokalizator“ (Bal 2009: 152) i tada govorimo zapravo o narator-fokalizatoru. Konačno, za analizu filmskih narativa postaje nam prikladna sažeta formula koju predlaže Balova: akter, odnosno lik je taj koji „kreira priču; fokalizator odabira radnje i ugao iz koga ih prezentuje i kreira narativ, a narator je taj koji pretoči narativ u reči: narativom kreira narativni tekst.“ (Bal 1983: 244-5) . Za sam film kao audio-vizuelni narativni tekst značajno je i zapažanje Balove, koja, za razliku od Ženeta, naglašava da postoji i *subjekt* i *objekt* fokalizacije. Subjekt je fokalizator (on može biti lik u priči ili neko/nešto van priče) a fokalizovani objekt može biti i lik, ali i predmeti, pejzaži, događaji... Balova ističe da objekti mogu biti perceptibilni (uočljivi) i neperceptibilni (neuočljivi) (Bal 2009: 156), a film može upravo otkrivati i ono što bi u književnom mediju bilo neperceptibilno a to su snovi, misli, osećaji, fantazije lika.

²³ Glavna zamerka Balove je što Ženet nije napravio preciznu distinkciju između fokalizacije „na“ i fokalizacije „kroz“ (Bal 1983: 241).

²⁴ Napomenimo i to da se neki filmski teoretičari rado pridržavaju Ženetove podele na nultu, unutrašnju i spoljašnju/vanjsku fokalizaciju - to je slučaj sa, recimo, Nikicom Gilićem koji smatra da i unutrašnja i spoljašnja fokalizacija „uključuju i gledanje i znanje“ (Gilić 2004: 21)

Balova će nam u svojim razmatranjima takođe biti od velikog značaja budući da filmski tekstovi koje ćemo analizirati dominantno eksploatišu motiv sećanja a ova teoretičarka eksplicitno i navodi sećanje kao „poseban slučaj fokalizacije“ – naime, „(s)ećanje je čin 'vizije' prošlosti, ali je kao čin situirano u sadašnjosti sećanja“ (Bal 2009: 150). Balova skreće pažnju da se priča koje se neka osoba seća neretko drugačija od inicijalne priče koju je iskusila te „(o)vaj raskorak postaje dramatičan, i onesposobljavajući u slučaju traume“ a elementi događaja mogu biti u takvom neskladu „da je nemoguće 'raspoznati' fabulu kao dovoljno 'logičnu' da zadobije smisao“ (ibid). Balovin osvrt na sećanje u razmatranju fokalizacije potkrepljuje i književni teoretičar Uri Margolin koji navodi čin sećanja kao jedan od mogućih sadržaja fokalizacije (up. Margolin 2009: 48) kao i teoretičarka medija Sabin Šlickers (Sabine Schlickers) koja navodi da *flešbek* (koji je svakako subjektivni izraz sećanja) kao i san pripadaju „unutrašnjoj fokalizaciji“ (Schlickers 2009: 249).

Takođe, značajno je i zapažanje Balove da fokalizacija podrazumeva i interpretaciju kao i „subjektivizovani sadržaj“ i „subjektivizirajuću tehniku“ (Bal 2009: 166, 171). Konačno, Balova naglašava i manipulativni kvalitet fokalizacije koja poseduje „najznačajnija, najprodornija i najsuptilnija sredstva za manipulaciju“ publikom (ibid 176).

Mi nećemo niti možemo na narativne tekstove u celosti primeniti modele naracije a posebno fokalizacije, već samo na reprezentativne segmente²⁵, sekvence - usvojićemo viđenje Balove, koja, recimo, navodi da se „fokalizacija vezana za određeni lik može menjati, prebacivati sa jednog lika

²⁵ I sam Ženet navodi „Nijedna formula fokalizacije ne odnosi se, dakle, uvijek na čitavo djelo, već prije na određeni pripovjedni segment, koji može biti veoma kratak“ (Genette 1992: 100)

na drugi, čak i ako narator ostaje konstantan“ (Bal 2009: 152); slično njoj, Sara Kozloff primećuje da „filmovi uopšte menjaju svoju fokalizaciju prilično fluidno“ (Kozloff 1988: 48), a takođe i Uri Margolin ispravno primećuje da su i narator i fokalizator „umetnički konstrukti koji mogu neprestano menjati uloge tokom teksta“ (Margolin 2009: 52).

Konačno, temporalni, odnosno aspekt **vremena** podrazumeva narativne strategije odnosa između *vremena priče* („isripovedanog vremena“)²⁶ i *vremena pripovedanja/naracije* („pripovednog vremena“).

Za naša razmatranja narativnih konstrukcija jedan od ključnih referenata je upravo kategorija temporalnosti, stoga su nam dragocena i stanovišta filozofa Pola Rikera (Paul Ricoeur). Riker, razmatrajući recipročnost temporalnosti i narativnosti, polazi od pretpostavke da je „temporalnost ona struktura egzistencije koja doseže jezik u narativnosti, a narativnost je struktura jezika čiji je utimativni referent – temporalnost“ (Ricoeur 2002:35). Riker dalje ističe da, kada se prisećamo neke priče u celini, vreme nije predstavljeno tako kao da se krećemo iz prošlosti u budućnost prateći takozvanu „strelu vremena“, već dolazi do obrtanja prirodnog poretka vremena.

Čitajući kraj s početka i početak s kraja, takođe učimo kako da i samo vreme čitamo unazad, rekapitulirajući početne uslove toka radnje kroz njene kranje posledice [...] Sećanje, stoga, *ponavlja* tok događaja shodno poretku koji je suprotan vremenu kao nečemu što se „proteže“ između početka i kraja. (Ricoeur 2002:45)

²⁶ Tzv. *erzählte Zeit* i *Erzählzeit*; Rimon-Kenanova, recimo, upotrebljava izraze **vreme priče (story-time)** i **vreme teksta (text-time)**

Budući da ćemo se u analizi filmskih tekstova baviti narativom sećanja čiji je specifikum funkcionisanje u dva vremenska režima, u Ženetovoj kategoriju **vremena** za razmatranje će nam od važnosti biti jedino i upravo kategorija *poretka*, odnosno odnos između redosleda događaja u priči i redosleda kojim su pripovedani (u pripovednom tekstu). Kada je taj poredak poremećen, govorimo o *anahroniji*, a u okviru nje razmatraćemo analepsu (analepsis) odnosno skok/prelaz iz narativne sadašnjosti u narativnu prošlost (u filmskoj terminologiji *flešbek*²⁷) i samo u jednom slučaju prolepsu (prolepsis) – skok u budućnost, odnosno *flešforward*. Flešbek, pokazaćemo, biće dominantni način narativne manipulacije vremenom u svim filmskim ostvarenjima kojima se bavimo (osim u „Grbavici“ koja poseduje čisto linearnu naraciju).

²⁷ **Flešbek** (engl. *flashback*, skok u prošlost) i *flešforward* (engl. *flashforward*, skok u budućnost) predstavljaju najčešće sredstvo manipulacije narativnom temporalnošću. Flešbek je prizor ili filmska scena koja predstavlja događaje koji vremenski, temporalno, prethode prikazanim događajima (anterogradni događaji). Prizori iz prošlosti uvode se tako da razbijaju narativni tok koji podrazumeva sadašnje vreme, to jest narativnu sadašnjost. „Flešbek kao sredstvo manipulacije narativnom temporalnošću može služiti da bi se samosvesno izložili mehanizmi filmske naracije, umeće kojim vreme postaje ekspresivni element narativne forme. Gledalac je istovremeno prinuđen na dva različita načina posmatranja vremenskih manipulacija u okviru filmske slike, svesti o formalnim operacijama narativa a i istovremenom zaboravljanju ovih elemenata usled same prirode fikcije“. (Turim 1988: 16)

3.1.1. Hronotop

Razmatranje Bahtinovog (Mikhail Bakhtin) pojma **hronotop** potrebno nam je budući da ćemo se u odabranim postjugoslovenskim ostvarenjima baviti analizom nelinearnog narativa (razlomljene temporalnosti) i destrukcije narativnog prostora koji zajedno sačinjavaju hronotop a koji reflektuju destrukciju realnog jugoslovenskog prostovremena, odnosno hronotopa u realnosti.

Narativni tekstovi, prema Bahtinu, sačinjeni su konstrukcijom fikcionog sveta hronotopa. Na ovaj Bahtinov pojam uticali su kako Kantovi pojmovi prostora i vremena (koji ne predstavljaju objektivne realnosti već postoje u našem umu) tako i Ajnštajnova teorija relativiteta po kojoj vreme postaje, kao četvrta dimenzija, neodvojivo od (trodimenzionalnog) prostora. Doslovni prevod Bahtinovog neologizma hronotop (grč. hronos χρόνος – vreme, i topos τόπος - prostor) je vremenoprostor, ili zgodnije srpskoj leksici prevodimo ga kao prostorvreme. Prema Bahtinu prostor i vreme grade neraskidivo, fundamentalno jedinstvo:

U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop odlikuje se tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja. (Bahtin 1989: 193-194)

Bahtin donosi tri načina posmatranja hronotopa - prvim određujemo generičke oblike reprezentacije prostora i vremena, kao što su npr. folklorni hronotop, avanturistički hronotop : “Sa sigurnošću se može reći da se žanr i žanrovski oblici obrađuju upravo hronotopom (...) Hronotop kao formalno-sadržajna kategorija određuje (u znatnoj meri) i lik čoveka u književnosti; taj lik je uvek suštinski hronotopičan.” (Bahtin 1989:194); drugi su hronotopski motivi (*motiv susreta* ili *motiv puta*), a treći pogled je uopšteniji i prema njemu hronotopi "predstavljaju organizacione centre osnovnih sižejnih događaja romana. U hronotopima se začínju i razvezuju sižejni zapleti [...] hronotop, kao prioritarna materijalizacija vremena u prostoru, predstavlja centar izražajne konkretizacije" (Bahtin 1989: 379-380)

Teoretičar filma Robert Stam primećuje da Bahtin u svom razmatranju pojma hronotopa ne razmatra film već književnost, ali „njegova kategorija čini se idealno skrojenom za film kao medij [...] filmski hronotop je prilično doslovan, i odigrava se konkretno preko celog ekrana sa specifičnim dimenzijama, u doslovnom vremenu (obično 24 sličice u sekundi)“. Film je, stoga, medij koji uspeva da objedini prostor i vreme tako da epitomizuje njihovu neodvojivost i nedeljivost „budući da na filmu bilo kakva promena u jednom registru donosi promene u drugom“ (Stam 2000: 205). Sa tim se slaže i Bart Keunen koji navodi da koncept hronotopa, baš kao i filmski kadar, izražava iskustvo promene – „(o)ba su imaginativne konstrukcije povezane sa iskustvom trajanja.“ (Keunen 2010: 40) .

Stam takođe ističe da je hronotop „čvorište u kome istorija ulazi u vreme i prostor umetničke fikcije“ (Stam 2000: 204) – ova opaska o istoriji nam je važna za dalje razmatranje budući da postjugoslovenski film jeste film koji je neminovno vezan za istorijski kontekst u kome i zbog koga je nastao. Hronotopi koje Bahtin pominje u završnim napomenama svoje studije

posvećene hronotopu su *hronotop puta, gotskog zamka, gostinske sobe - salona, provincijskog gradića i hronotop praga* a u njima istorijska epoha postaje i likovno, grafički vidljiva kroz prostor i narativno vidljiva kroz vreme – to su hronotopi koji istoriju čine opipljivom. Razrađujući Bahtinov koncept hronotopa, Bart Keunen izdvaja podelu na

1) *Teleološki/monološki hronotop*, odnosno tradicionalni narativ u kome zaplet ide ka finalu. „Ovde se krivulja napetosti konstruiše kroz smenu između hronotopa ravnoteže i sukoba“ (Bemon i Borghart 2010:7) pri čemu sukob generišu spoljašnje prepreke. Ovaj se hronotop dalje može podeliti na tri potkategorije:

1a) *hronotop misije/zadatka*, kao što je slučaj sa avanturističkim romanom ili bajkom u kome je svaki sukob uokviren stanjima ravnoteže

1b) *hronotop regeneracije*, u kome je niz sukoba okončan finalnim stanjem ravnoteže

1c) *hronotop degradacije*, u kome inicijalno stanje ravnoteže zauvek nestaje u nerazrešenom sukobu, kao što je to slučaj, u recimo antičkim tragedijama.

2) *Dijaloški hronotop*, u kome narativ nije usmeren ka krajnjoj svrsi (telosu) već se „sastoji od mreže situacija sukoba i čvorišta preseka koji su u međusobnoj komunikaciji – odatle i termin 'dijaloški', gde sami hronotopi sukoba postaju psihološki a telos zamenjuje kairos, u značenju ovaploćenja povoljnog trenutka.“ (Bemon i Borghart 2010 :7-8) U okviru ove kategorije mogu se izdvojiti

2a) tragični hronotop

2b) komični hronotop

2c) tragikomični hronotop

Ova podela na teleološki/monološki i dijaloški hronotop biće nam od značaja budući da se u odabranim postjugoslovenskim filmovima kriza i sukob ne okončavaju na isti način, varira se ideja da incijalni konflikt treba ili mora da nađe svoje razrešenje u ravnoteži.

3.2. Narativi sećanja i pamćenja

Pamćenje i sećanje²⁸ predstavljaju kognitivne sposobnosti koje jedinkama omogućavaju oblikovanje samosvesti i ličnog i/ili kolektivnog **identiteta**. Mi ćemo se složiti sa razmatranjem odnosa identiteta, narativa i sećanja koji donosi Nikola (Nicola) King:

Uobičajeno se prihvata da je **identitet**, ili osećaj sopstva, konstruisan narativom i kroz narativ: priče koje pričamo sebi ili drugima o našim životima. Međutim, nije samo sadržaj sećanja, iskustava i priča ono što konstruiše osećaj identiteta: koncept sopstva koji se konstruiše u tim narativima takođe zavisi od pretpostavki o funkciji i procesu pamćenja i načinu pristupa prošlosti. (King 2000: 2-3)

U okviru saznanja čovek tumači sećanja, tako da značenje gradi iz sećanja. Strukturisanje tih pohranjenih iskustava obavlja se kreiranjem, slaganjem i oblikovanjem priča. Tako nastaju naši lični narativi. Sećanje je jedna vrsta moći koja uobličava narativ. Kognitivni psiholog Džerom Bruner (Jerome Bruner) smatra da „mi neprestano konstruišemo i rekonstruišemo naše sopstvo da bismo odgovorili na određene situacije na koje nailazimo, a to činimo tako što nas vode naša sećanja na prošlost, kao i naše nade i strahovi od budućnosti“ (Bruner 2003: 210). Individualno sećanje i pamćenje

²⁸ Pamćenje je kognitivna sposobnost koja se odnosi na zadržavanje informacija i rekonstruisanje prošlih iskustava, dok je sećanje proces pozivanja tih zapamćenih sadržaja i informacija. Todor Kuljić precizira: "Pamćenje sklupa selektivne sadržaje prošlosti u smisaoni poredak, uspostavlja sklad u prihvatanju i tumačenju sveta, ali naravno ne samo čuvanjem određenih sadržaja, već i zaboravom drugih. Treba razdvajati pamćenje, 'skladištenje' sadržaja prošlosti, od 'sećanja', tj. aktualizovanja sačuvanih sadržaja. Sećanje je zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjice." (Kuljić 2006a: 8)

konstruišu i zadržavaju kontinuitet ličnog **identiteta** kroz vreme. Lični **identitet** se odnosi ili na subjektivno jedinstvo sopstva u određenom trenutku ili na kontinuitet sopstva kroz vreme koji se otkriva kroz sećanje (Sutton 2001).

3.2.1. Problem identiteta

Identitet predstavlja sve ono što je jedinstveno u vezi sa individuum²⁹ (Nora 2002). Svaka jedinka tokom života gradi **identitet** sumirajući sopstvena životna iskustva iz prošlosti, spoznaju sadašnjeg trenutka i projekciju budućnosti uobličavajući ih u svoju koherentnu životnu priču, sopstveni narativ. Pjer Nora smatra da je „identitet, kao i sećanje, jedan oblik *dužnosti*“ (Nora 2002). Ako proširimo ovu postavku u okvire kolektiva, grupe i nacije, takođe dolazimo do narativa jedne nacije koji je zasnovan na sumiranju važnih događaja u prošlosti, referentnih socio-ekonomskih i kulturoloških okvira sadašnjosti, kao i projekcija te nacije u budućnosti, narativa koji nedri i identitet te nacije.

Istoričar filma Tomas Elseser (Thomas Elssaeser) takođe ističe da su sećanje i pamćenje glavni označitelji idenititeta

Nekada davno, nacije i zajednice su nastojale da se ujedine oko zajedničkog poduhvata, usmerenog prema budućnosti (promeni sveta, borbi za bolji život) koji je obezbeđivao osećaj ličnog identiteta i pripadanja zajednici. Danas, zajednička sećanja (...)definišu samovrednovanje i kreiraju veze koje spajaju (Elsaesser 2013:7)

Ovo Elseserovo zapažanje posebno nam je važno budući da referiše na kolektiv kao što je nacionalna zajednica koja takođe poseduje svoje sećanje i pamćenje.

²⁹ „Naši otisci prstiju su odraz našeg ‘identiteta’, posedujemo ‘lične’ karte i dokumenta“ (Nora 2002).

Pitanje konstrukcije identiteta najčešće se opisuje kroz dva suprotstavljena interpretativna okvira – jedan je esencijalistički, i on podrazumeva kontinuitet i nepromenljivost identiteta³⁰ kroz vreme “zasnovan na esencijalističkog verziji istorije i prošlosti, gde se istorija konstruiše i predstavlja kao nepromenljiva istina”, a drugi je anti-esencijalistički, zasnovan na relacijama, razlikama i različitostima gde je “razlika uspostavljena kao *simboličko obeležje* u odnosu na druge” (Woodward 1997:12) i on podrazumeva fluidnost, promenljivost i nestabilnost identiteta. Individualni i kolektivni identiteti uspostavljaju se putem reprezentacije kao kulturne prakse i “označavajućih praksi i simboličkih sistema” (Woodward 1997: 14). Ketrin Vudvard (Kathryn Woodward) takođe ukazuje i na recentnu produkciju krize identiteta. Ali tu krizu možemo razumeti i kao naznaku napretka, kako navodi i razvojni psiholog i psihoanalitičar Erik Erikson u tvrdnji da pojam krize ne mora uvek donositi neki drastičan prizvuk već anticipirati evolucioni razvoj “usklađujući rast, oporavak i dalju diferencijaciju” (Erikson 1976: 12). Kriza koju se reflektuje u filmskim narativima koje razmatramo jeste kriza nastala raspadom zajedničke zajednice i u pokušajima re/formulacije novih individualnih identiteta u okvirima kolektivnih.

Identitet je umnogome povezan sa reprezentacijom. Teoretičar kulture Stjuart Hol (Stewart Hall) ističe da način reprezentacije ljudi, objekata i pojmova upravo određuje njihovo značenje (up. Hall 1997a: 3) dakle „(r)eprezentacija je produkcija značenja putem jezika“ (Hall 1997b: 28). Pored reprezentacije, još jednu dimenziju kulturne prakse predstavlja narativ. Anti-esencijalističko stanovište³¹ (koje opovrgava ideju nedeljivost,

³⁰ Žarko Trebješanin navodi: „U psihologiji ličnosti, *identitet* (n.lat *identitas* = istovetnost) označava doživljaj suštinske istovetnosti i konituiteta ja tokom dužeg vremena, bez obzira na njegove mene u različitim periodima i okolnostima. (Trebješanin 2008:9) Trebješaninova pozicija je očito esencijalistička.

³¹ Homi Baba (Bhabha), Gilroj (Gilroy), Stjuart Hol

stabilnosti, trajanja) glasi da su „kroz čin naracije različiti objekti, prakse, događaji i ljudi objedinjeni procesom tvorbe individualnog i/ili kolektivnog identiteta [...] U tom svetu, identitet se može posmatrati kao neprestani narativ kako o ličnom tako i o zajedničkom ja, neprekidno u razvoju i u procesu, beskrajno pripovedan i prepričavan“ a sam nacionalni identitet je „istorijski specifični proizvod specifičnih relacija moći u određenom prostoru i vremenu“ (Scharf 2008:11). Tvorba različitih društvenih identiteta u različitim kulturnim kontekstima i označavanje rodni klasnih i rasnih razlika, takozvano 'označavanje Drugog' (engl. *othering*) utiče i na kreiranje Ja. Jedna od praksi reprezentacije Drugog poznata je kao stereotipizacija, norma koja isključuje Drugog, koja „redukuje, esencijalizuje, naturalizuje i fiksira 'razliku' [...] pojavljuje se tamo gde postoje ogromne nejednakosti moći“ (Hall 1997c: 258). Stjuart Hol navodi da nam je „(p)otrebna 'razlika' jer možemo konstruisati značenje kroz dijalog sa 'Drugim“ (Hall 1997c:235). Upravo lociranje razlika, a zatim i stereotipizacija bile su konstanta praksa *othering-a* u jugoslovenskom konfliktu multiplih etničkih zajednica. Te nejednakosti moći bile su prisutne pogotovu na teritorijama koje su nastanjivali manjinski etniciteti u odnosu na kvantitativno nadmoćniji etnicitet. Upravo na insistiranjima na međunacionalnim razlikama (procesu obrnutom od procesa konstruisanja Jugoslavije kao nadnacionalne zajednice), u trenutku konflikta i raspada SFRJ, Drugi je postao antagonistički Drugi sa kojim se nije želelo stupati u bilo kakav dijalog i razmenu. Narativ o neprijateljskom Drugom postao je dominantan narativ i on se ogledao u proliferaciji medijskih reprezentacija rata i nasilja za koje je okrivljavao Drugi.

Tvorba identiteta jeste proces koji se odvija u vremenu. Poseban odnos narativa i identiteta doneo je Pol Riker (Paul Ricoeur) u razmatranju odnosa vremena i priče (narativa) najpre u trodelnom kapitalnom delu *Vreme i priča*

(*Temps et récit I-III*). Riker donosi sintagmu **narativni identitet** koja se odnosi kako na individue tako i na grupe, odnosno kolektive, budući da se kroz narativ čovek izražava ali narativom istovremeno i tumači (otud i hermeneutička Rikerova pozicija) svet oko sebe i sebe u tom svetu. Kako Zorica Bečanović-Nikolić naglašava, „(s)amo se putem hermeneutičke dijalektike pitanja i odgovora [...] historiografski ili književni tekst pretvaraju u, kako Riker kaže, *narativni identitet* – složen duhovni sadržaj koji se može pojaviti kao odgovor na neke od aporija što ih proizvodi zapitanost nad fenomenom vremena“ (Bečanović-Nikolić 1998: 19). Jedino naracija (putem istorije i/ili fikcije) miri kosmološko³² i fenomenološko vreme.

Narativni identiteti jugoslovenske (nad)nacije oblikovani su uz pomoć priča i to priča o nastajanju same nacije, glorifikovanom, između ostalog, i kroz film kao kulturnu praksu. Sa druge strane, u trenucima raspada zemlje, novim narativima donošena su nova tumačenja kolektiva kroz vreme.

Osa vremena koja polazi od prošlosti, nastavlja se kroz sadašnjost i upire u budućnost jeste osa koja ima formalnu i kvantitativnu dimenziju, ali njen dodatni interpretativni (hermeneutički) sloj pripada sećanju i pamćenju. Sociološkinja Mirijan Sepúlveda dos Santos (Myrian Sepúlveda dos Santos) navodi da je sećanje uvek povezano sa činom naracije, koje mu daje legitimitet. Međutim, sećanje nije linearno, ono nema kontinuitet (videti u Santos 2001 :175) – mi ćemo ovu postavku i demonstrirati u filmskim narativima koji umnogome eksploatišu diskontinuitet sećanja.

³² **Kosmičko/kosmološko vreme** je vreme koje se uniformno odvija u nizu (to je zapravo, Heraklitova 'reka vremena') a **fenomenološko (proživljeno) vreme** je zapravo subjektivno vreme koje predstavlja intimni doživljaj vremena i u njemu se individua orijentiše u smislu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Pored kosmološkog i fenomenološkog (proživljenog) vremena, Riker ukazuje i na postojanje trećeg vremena, a to je istorijsko vreme koje se konstruiše uz pomoć (materijalnih ili nematerijalnih) tragova, ostataka onoga što je proteklo i vreme pomoću koga je moguće odrediti niz nekoliko generacija.

3.2.2. Kolektivno sećanje i pamćenje

Pored individualnog sećanja/pamćenja, o odnosu i komunikaciji sa prošlošću svedoči i kolektivno pamćenje sa jedne, i istorija kao naučna disciplina koja putem istorijskog narativa analizira značajne događaje u prošlosti, sa druge strane. Za ovu studiju od važnosti nam je razmatranje reprezentacije prošlosti, a dva ključna pola te reprezentacije upravo predstavljaju sećanje/pamćenje i istorija.

Indikativno je da savremena društva sve više posežu za kolektivnim sećanjima da bi se bavila i da bi „prorađivala“ svoju prošlost nego što to čine putem istorije. Kolektivno sećanje i pamćenje „postalo je duboko povezano sa proučavanjem društvenog identiteta, izgradnjom nacije, ideologije i državljanstva.“ (Santos 2001: 164) Jedan od prekretnih pravaca u teorijskom promišljanju individualnog pamćenja kao društveno konstruisanog fenomena utemeljio je sociolog Moris Albvaš (Maurice Halbwachs). Albvaš je najpre u svom delu *Društveni okviri sećanja (Les cadres sociaux de la memoire)* iz 1925. ukazao da prošlost ne može istinski biti sačuvana u individualnom pamćenju, jer postoje samo fragmenti. Ti fragmenti mogu postati sećanja jedino putem kolektivnih reprezentacija. „Kolektivno pamćenje čine oni 'instrumenti' koje koristi svesna jedinka da bi rekonponovala koherentnu sliku prošlosti“ (Marcel i Mucchielli 2010:142) a kreatori kolektivnog pamćenja su grupe kao što su porodica, društvene klase i religijske zajednice. Istoričar Srđa Pavlović ističe narativni aspekt prošlosti, odnosno njenu reprezentaciju i konstrukciju, kroz kolektivno pamćenje i sećanje:

Kolektivno sjećanje³³ [...]odnosi se na relativno uniformno shvatanje prošlosti od strane članova određene grupe. Ovo sjećanje određuje prirodu naracije koju ta grupa kazuje o sebi i svojim članovima. Takva priča, između ostalog, ima za cilj da poveže prošlost, sadašnjost i budućnost u jednu pojednostavljenu naraciju. To povezivanje čini prošlost – ili vrlo selektivnu sliku o prošlosti – živom i prisutnom u sadašnjosti. (Pavlović 2010: 48)

Obratimo na ovom mestu pažnju na *uniformnost* interpretacije prošlosti i na *selektivnost* određenih slika – kolektivno sećanje predstavlja specifičnu 'uravnilovku' individualnih sećanja, pretapajući ih u jedinstvenu vizuru o prošlosti. Važno je zapaziti i da fragmentarnost individualnih sećanja nestaje u toj homogenoj i uniformnoj slici kolektivnog sećanja/pamćenja. Fragmentarnost nam je važna budući da ćemo se u razmatranju individualnih sećanja protagonista odabranih postjugoslovenskih ostvarenja susresti sa prekidima i rupturama, sa opstrukcijama da se uobliče lični a time i kolektivni identiteti kroz narativ, da se lična prošlost i kolektivna istorija stope u jedinstvenu sliku (lična prošlost kao podskup kolektivne istorije).

U osvrtu na postavku o kolektivnom pamćenju Morisa Albvaša, arheolog i teoretičar kulture sećanja Jan Asman (Assmann) razlikuje tri nivoa formiranja pamćenja:

³³ Srđa Pavlović u svom radu „Disciplinovanje sjećanja“ ne pravi distinkciju sećanje/pamćenje kao što to, recimo, čini Todor Kuljić.

1.unutrašnji (neuromentalni), koji kroz unutrašnje subjektivno vreme formira *individualno pamćenje*³⁴

2.društveni, koji kroz društveno vreme formira *komunikaciono pamćenje*

3.kulturni, koji kroz istorijsko i/ili mitsko vreme formira *kulturno pamćenje* (up. Assmann 2008)

Ove poslednje dve kategorije zajedno čine *kolektivno pamćenje*. Međutim, kulturna antropološkinja Aleida Asman (Assmann) ukazuje i na značaj *zaboravljanja*, kao proces koji je neodvojiv od pamćenja, i to ne samo kod jedinke već i kod čitavih društava (up. Asman 1999). Slično Asmanovoj, autorka Džejn Meri Lou (Jane Marie Low) naglašava da predmet izučavanja u oblasti kulturnog pamćenja nije prošlost već „mnogi zadaci koje pamćenje preduzima: isceljenje, poricanje, revizija, zamišljanje, re-kreacija, zaboravljanje“ (Low 2006:7). Gotovo sve ove aspekte ćemo uočiti u ličnim narativima likova u postjugoslovenskom filmu koji će svoj narativni identitet graditi u okviru novonastalih kolektivnih identiteta svojih nacija koje prolaze i kroz poricanje odgovornosti, i kroz revizuju prošlosti, i kroz imaginaciju i zamišljanje (slavne) prošlosti i re-kreiranje novih/starih mitova, ali i zaboravljanje.

Istoričar Pjer Nora u dijagnozi fenomena sećanja u savremenom dobu ističe potrebu da „toliko govorimo o sećanju budući da ga je toliko malo ostalo“ kao i „rastuću privrženost za ono što anglosaksonski svet naziva 'heritage' a Francuzi '*patrimoine*'“ (Nora 1989); Nora ukazuje i na „plimski talas tema sećanja rasprostrt širom sveta, koji svuda uspostavlja bliske veze između poštovanja prošlosti – stvarne ili imaginarne – i osećaja pripadnosti,

³⁴ Pol Riker, recimo, individualno sećanje određuje na fonu „vremena duše“ a kolektivno pamćenje na fonu „vremena sveta“ (Ricoeur 2004: 101)

kolektivne svesti i individualne samosvesti, sećanja i identiteta“ (Nora 2002). Nora uvodi sintagmu *mesta sećanja* (franc. *lieux de memoire*), mesta u kojima se sećanje „kristalizuje i krije“ - to su lokacije sećanja, muzeji, arhive, groblja, festivali, godišnjice, spomenici, svetišta, budući da više ne postoji *milieux de memoire* – stvarni *milje*, tj. okruženje sećanja. *Lieux de memoire* nastaju sa osećajem da više ne postoji spontano sećanje, da moramo smišljeno da stvaramo arhive budući da smo se odmakli od prvobitnog sećanja i pamćenja, neposrednog i spontanog, ka drugom, indirektnom, onom koji je iznad svega arhivsko i počiva na materijalnim tragovima, neposrednoj zabelešci i vidljivosti slike. „Ono što danas nazivamo 'sećanjem' – oblik sećanja koji sam po sebi predstavlja rekonstrukciju – jednostavno je ono što se nekada u prošlosti zvalo 'istorija' [...] 'Sećanje' je zadobilo toliko široko i sveobuhvatno značenje da se sve više upotrebljava kao jednostavni supstitut 'istorije' i da bi se proučavanje istorije stavilo u službu sećanja“ (Nora 2002). Dominacija sećanja kao okvira za interpretaciju prošlosti, u odnosu na istoriju kao naučni pokušaj te interpretacije, jeste fenomen koji se sociološki podudara sa epohom kraja 20. i početka 21. veka a koji uokviruje i raspad Jugoslavije i proliferaciju brojnih varijantni sećanja. Takođe, Nora podvlači važnost sećanja za tvorbu identiteta savremenog čoveka pred kojim je (i kao pred individuumom i kao pred kolektivom) neizvesna budućnost jer je i interpretacija prošlosti zamagljena: „Ta nemogućnost anticipacije budućnosti postavlja nam obavezu da natrpavamo, takoreći, na posvećen ali i unekoliko indiskriminišući način, sve vidljive tragove ili materijalne znakove koji bi mogli posvedočiti o onome šta smo ili šta bismo postali“ (Nora 2002). Nora upozorava na kraj teleologije, svrhovitosti istorije kao discipline u toj obavezi da u sadašnjosti moramo pamtiti (*devoir de memoire*).

Govoreći i opoziciji istorije (koja zaposeda sferu kolektivnog, i koja je jedna) i sećanja/pamćenja (koje je isprva shvatano kao individualno, pa stoga postoji njihov pluralitet) Nora ukazuje da je ideja kolektivnog pamćenja (dakle, jedinstvenog pamćenja jednog kolektiva sačinjenog od individua) potpuno transformisala status individua u okviru društva, a time se desila i promena u poimanju ideje samog identiteta.

3.2.2. Filmske reprezentacije kulturnog pamćenja, sećanja i nostalgije

Iako se Nora u svojim napisima ne bavi eksplicitno filmom kao zabeleškom ili pak filmom kao bazenovskom *pellicule*³⁵, njegova platforma sugerise analogiju u kojoj film uopšte funkcioniše kao jedan oblik *mesta sećanja*. Film, zapravo, na specifičan način reflektuje Zeitgeist, kolektivno i individualno sećanje i pamćenje. Sećanje i pamćenje (a posledično i nostalgija) ontološki su vezani i utkani u film – složićemo se sa konstatacijom istoričara filma Pola Grejndža (Paul Grainge) koji navodi: „na filmu [...] sećanje je postalo moćni locus artikulacije identiteta u sferi kulturne imaginacije“ (Grainge 2003:9).

Kulturno pamćenje, između ostalog, čini i komunikacija narativa putem medija – nekada je književnost imala primat a danas su to svakako film i internet. Književnost i (igrani) film produkuju i oblikuju kolektivnu sliku prošlosti kao nosioci *kulturnog pamćenja*. Teoretičarka medija Astrid Erl (Erl), recimo, ističe trenutnu poplavu i procvat istorijskih filmova „opsednutih reprezentacijom savremene istorije“ (Erl 2008a: 396) kao što su filmovi o Trećem Rajhu, Holokaustu, Drugom svetskom ratu, itd... Međutim, ono što ih čini filmovima koji oblikuju sećanje a ne samo filmovima o istoriji/istorijskim filmovima, jeste kontekst i njihova recepcija kod publike i stručne javnosti kao i moguće kontroverze - autorka se osvrće na naslove „Život drugih“ Florijana Donersmarka (Florian Donnersmarck, 2006.) koji tematizuje život u Istočnoj Nemačkoj u vreme zloglasne tajne policije Štazi, ili pak „Pad“ Olivera Hiršbigela (O. Hirschbiegel, 2004.), koji tematizuje poslednje Hitlerove dane. Naslanjajući se na Norainu platformu,

³⁵ Franc. *pellicule* - opna, kožica, perut. Andre Bazen u *Šta je film* navodi da film zapravo dotiče stvarnost kada od nje uzima nešto - "perut" - i mora da vrati stvarnosti njen vidljivi kontinuitet.

Erlova izvodi da “kulturalna pamćenja konvergiraju i koalesciraju u *lieu de memoire*³⁶ [...] (p)riče, ikoničke slike i toposi o prošlosti teku uporedo i slivaju se u mesto sećanja” a sama konvergencija tih medijskih reprezentacija pretvara događaj u *lieu de memoire* (Erl 2009a: 110-111).

Slično Grejnzju i Erlovoj, i teoretičarka filma Inez Hedžis (Hedges) smatra da je film imao jedan od najključnijih uticaja na kulturno pamćenje širom sveta od Drugog svetskog rata. “Filmovi koji se obraćaju nerazrešenim istorijskim traumama, koji pozivaju u sećanje zakopane utopijske aspiracije, ili koji pomažu definisanju identiteta u procesu formiranja – ti filmovi kreiraju sećanja u umu gledalaca (...) Ta individualna sećanja, koja se dele u javnom prostoru, zauzvrat postaju izvori novog kulturnog pamćenja” (Hedges 2015:4). Ovo će nam poslužiti kao važna orijentacija s obzirom da istorijska trauma u filmskim narativima koje razmatramo jeste zajednička trauma za sve nacije u jugoslovenskom konfliktu koja i dalje ostaje nerazjašnjena uprkos nastojanjima da se razreši u javnom prostoru.

Teoretičarka filma i medija, Suzan Redstoun (Susannah Radstone) podseća na “kapacitet filma da manipuliše sećanjem i njegovim čestim nesvesnim divergencijama linearne temporalnosti” (Radstone 2010:325). Inkorporiranje termina vezanih za sećanje kao što je *flešbek* u filmsku terminologiju takođe svedoči vezi filma i sećanja. Redstounova podseća i na Džejmsonovo (Fredric James) “derogativno stanovište” o “zadovoljstvu koje pruža filmsko nostalgичno sećanje” gradeći “tanke ili čak devalvirane

³⁶ Astrid Erl je uvela pojmove *pre-medijacije* (premediation) i *re-medijacije* (remediation) da bi naglasila dijahronijsku distinkciju. Pojam *pre-medijacije* opisuje “činjenicu da postojeći mediji koji cirkulišu u datom društvu mapiraju nova iskustva i reprezentacije” (Erl 2009:111) – na primer, medijske reprezentacije Prvog svetskog rata modelovale su iskustva Drugog svetskog rata. Kao pre-mediji mogu poslužiti i mitologija, i religija, Biblija i Homerovi epovi. Sa druge strane, *re-medijacija* odnosi se na “činjenicu da naročito oni događaji koji su transformisani u *lieux de memoire* bivaju iznova i iznova reprezentovani, decenijama i vekovima, kroz različite medije” (ibid).

supstitute za istorijsko saznanje” (Radstone 2010: 331) a takođe i na vezu traumatskih sećanja i (traumatskog) filma koji “ima potencijal da pruži kulturalno ‘prorađivanje’ traumatskih sećanja” a posmatranje filma kao “supstituta ili dopune sećanju doseže zenit [...] uvođenjem koncepta prostetičkog sećanja kako bi se iznela teza da film ima kapacitet da publici usadi sećanja na nedoživljene i prethodno nepoznate događaje” (Radstone 2010:334). U tom smislu, sve postjugoslovenske filmove koji narativizuju traumatska sećanja, mogli bismo posmatrati i kao prostetička sećanja koja bi budućim generacijama mogla prezentovati sve ono što nisu mogle da okuse u svom iskustvu vremenski udaljenom od primarne traume.

Studije filma, kako smo videli u nekoliko navedenih teorijskih promišljanja, veliku pažnju posvećuju sećanju i pamćenju ali i nostalgiji. Kako N. Daković navodi, „(f)ilm uprizoruje prošlost kao neposrednu, prisutnu, autentičnu i nanovo proživljenu, pa je povod višestruke nostalgije“ (Daković 2014: 97). Nostalgija³⁷ se povezuje sa fantazijom, ona se smatra još više neautentičnom od samog sećanja. Nostalgija će, kao idealizovano sećanje, takođe zauzimati važno mesto u konstruisanju identiteta u postjugoslovenskom filmu, budući da su svi protagonisti najveći deo svog života ili mladosti proveli u bivšoj SFRJ. Međutim, suprotan pol nostalgiji predstavlja trauma kao drugi kvalitativ individualnog i kolektivnog sećanja.

³⁷ Nostalgija (grč. *nostos* – povratak kući; *algia* – čežnja), kao neologizam kojeg je švajcarski student medicine Johannes Hofer³⁷ skovao u 17.veku, najpre je medicinsko-patološki označavala bol i čežnju švajcarskih vojnika plaćenika za povratkom u domovinu. Kasnije, nostalgija dobija odlike idealizacije prošlih iskustava i prošlosti uopšte., kao osećaj čežnje za izgubljenim vremenom, ljudima, događajima i iskustvima iz prošlosti, kojima naknadno pripisujemo novi kvalitet. “Ove postmoderne istorije, koje po sebi predstavljaju događaje, oslanjaju se na empatiju i identifikaciju da bi kreirale sećanja koja nisu zasnovana na iskustvima iz prve ruke, ali koja imaju snažan emocionalni efekat. Naš pristup istoriji putem sećanja omogućavaju imaginarni susreti u kojima gledaoci figuriraju kao izvođači u kakvoj pompeznoj maskaradi. Termin ‘prostetička memorija’ korišćen je da bi se opisao proces kojim rekonstrukcija prošlosti proizvodi dopunu sećanja koja simuliraju iskustva iz prve ruke. Pa ipak, u samom činu obraćanja publici kao nostalgičnim gledaocima i ohrabrujući ih da postanu deo reprezentacije prošlosti, mediji navode na istraživanje i ispitivanje granica gledaočevog učešća u istoriji.” (Cook 2004: 1-2)

3.2.4. Narativi traume

Gotovo sva odabrana ostvarenja postjugoslovenskog filma narativizuju traumu individue ili zajednica i zato ćemo izložiti problem ovog važnog fenomena koji je postao deo tzv. traumatskog kulturnog pamćenja. Savremena istraživanja humanističkih nauka i teorija medija naročito su aktivna u ovom polju, u kome se prožimaju i kolektivno pamćenje i studije traume i studije medija. Studije traume bave se analizom književnih i vizuelnih (fotografskih i filmskih) tekstova svedočenja i dokumentarnim tekstovima o stradanjima pojedinaca i društvenih i nacionalnih grupa, uopšteno i medijskom reprezentacijom traume. Najprominentniji teoretičari studija traume s početka 1990.-ih su književna teoretičarka Keti Karut (Cathy Caruth) kao i Šošana Felman (Shoshana Felman) i psihoanalitičar Dori Laub³⁸. Studije kulturne traume, studije medija i studije sećanja/pamćenja u polju kolektivnog pamćenja prožimaju se u proučavanju onih književnih i filmskih (televizijskih i fotografskih) dela koja reprezentuju traumatsku prošlost. I u našim okvirima studija filma i sećanja, teoretičari su se osvrtni na fenomen traume:

Eklektička definicija [...] traume utemeljena je u umrežavanju pamćenja i sećanja (unutrašnji svetovi), istorijskog događaja (spoljašnji svet), nastalog fizičkog i psihičkog bola i susretanja kroz narativne artikulacije. Istovremeno, to je mogućnost iskustva ili proživljavanja prošlosti, vezana za priznavanje odsutnih i proganjajućih prošlih trenutaka ili „simptom istine“ – direktna manifestacija povesne istine. (Daković 2014:153)

³⁸ Kao preživeli u logoru u Ukrajini, Laub se u svojoj terapijskoj praksi posebno bavio svedočenjima preživelih u Holokaustu.

U proučavanju **psihološke traume** (grč. τραῦμα – rana, ozleda, povreda) krajem 19. veka u prvim studijama o histeriji, Pjer Žane (Pierre Janet) i Zigmund Frojd (Sigmund Freud) uzroke traume su najpre posmatrali kao egzogene, odnosno spoljašnje (kao što su ratovi, prirodne katastrofe, nezgode...) a zatim i kao endogene (fantazije, instinktna uzbuđenja). U *Rječniku psihoanalize*, Laplanš (Laplanche) i Pontalis određuju **traumu** kao „događaj u životu subjekta definiran intenzitetom, činjenicom da se subjekta onesposobljava da na nj primjereno odgovori, trajnim poremećajima i patogenim učincima za psihičku organizaciju“ pri čemu tu traumu obeležava „dotok podražaja prevelik za stupanj podnošljivosti subjekta i njegovu sposobnost da ovlada tim podražajima te ih psihički obradi“ (Laplanche, Pontalis 1992: 474). Frojd takođe navodi da te utiske koje je individua rano doživela a kasnije ih zaboravila i kojima “pridajemo tako veliko značenje za etiologiju neuroza - nazivamo **traumama**” (Frojd 1988: 78). Pozitivne posledice traume, prema Frojdu su “nastojanja da se traumi ponovo prida vrednost, da se podseti na zaboravljeni doživljaj ili, još bolje, da se doživljaj učini realnim, da se njegovo ponavljanje iznova doživi...” (Frojd 1988: 81) i ta nastojanja predstavljaju *fiksaciju* za traumu i *prisilno ponavljanje*. Negativne posledice Frojd označava kao *odbrambene reakcije, izbegavanja, inhibicije* i *fobije*³⁹.

³⁹ “Svi ti fenomeni (...) imaju kompulzivni karakter, to jest pri velikom psihičkom intenzitetu oni pokazuju značajnu samostalnost od organizacije drugih duševnih procesa koji su se prilagodili zahtevima spoljašnje realnosti” (Frojd 1988: 82). U Frojdovom viđenju, psihološki flešbek naglašava dominaciju unutarnje, psihološke realnosti nasuprot spoljašnjoj. Frojd je tako označio dva primarna ljudska nagona, *nagon za životom* i *nagon za smrću*, a sama trauma kreće se zapravo u ovim okvirima, njen jezik je jezik nagona za životom i nagona za smrću. Za Frojda, traumatski događaji su od posebne važnosti, budući da im se osoba često vraća – kroz sećanja, ili pak ponovna odigravanja. Frojd se bavio pokušajem nadvladavanja traumatskog događaja i osećaja gubitka u svom čuvenom eseju *S one strane principa zadovoljstva* (Jenseits des Lustprinzips, S.Freud, 1920). Posmatrao je scenu u kojoj je dete, nakon privremenog majčinog odlaska, prinuđeno da taj nedostatak nekako preboli – u čuvenoj *fort-da* igri, dete se igra sa klupčecom ili igračkom koju baca od sebe i vraća je, simbolički opisujući odlazak i povratak majke, čime zapravo kontroliše osećaj njenog gubitka. Ova igra poseduje oblik **repeticije**. Kada se odrasla jedinka ponaša tako da podražava neke ranije traumatske i stresne trenutke (svesno ili podsvesno) u pitanju je **repeticija kompulsije** i ona je posledica konflikta između ega koji nastoji da održi osećaj kontrole, i

Trauma kao psihološka povreda izaziva niz posledica i poremećaja a prema *Dijagnostičkom i statističkom priručniku za klasifikaciju mentalnih poremećaja* (DSM - IV) Američkog psihijatrijskog udruženja (APA) od 1980. godine oni su objedinjeni pojmom **post-traumatski stresni poremećaj (PTSP)**⁴⁰. Traumatizovana osoba iznova proživljava ove događaje putem slika, misli, i percepcija „koje mogu preuzeti oblik sećanja, snova, flešbekova, halucinacija, ponavljanja i/ili disocijacije“ (ibid 424-25). **Traumatsko sećanje** je sećanje na lični traumatski događaj i karakterišu ga „fragmentarnost i intenzivne senzacije i afekti, često sa malo ili gotovo nimalo verbalnog narativnog sadržaja“ (Kolk, Hopper i Osterman 2001:9) a „događaj i jedinkin odgovor na njega – senzorni, kognitivni, emocionalni i fiziološki – ponavlja se iznova⁴¹“ (ibid 11).

Francuski neurolog Pjer Žane ukazao je na razliku između **narativnog sećanja** i **traumatskog sećanja** – prvo podrazumeva kapacitet osobe da svoja sećanja uspe da integriše putem reči u svoje iskustvo, dok drugo, traumatsko sećanje, nastaje kao posledica zastrašujućih iskustava koja se pohranjuju u drugačijem obliku i nisu u vezi sa svesnom kontrolom. Kolk i Hart smatraju da se sećanja na traumatski događaj ne mogu uobličiti u

potrebe da ponavlja i da prorađuje sećanja koja je ego potisnuo a koja su bila neprijatna. Na terapiji, potrebno je proći kroz korektivno iskustvo da bi se reparirao uticaj prošlih traumatskih iskustava.

⁴⁰ Ovaj priručnik navodi sledeće: „Traumatski događaji koji se doživljavaju neposredno uključuju, ali nisu ograničeni na, borbena dejstva, nasilnički napad (seksualni napad, fizički napad, pljačku), kidnapovanje, postajanje taocem, teroristički napad, torturu, ratno zarobljeništvo ili zatočeništvo u koncentracionom logoru, prirodne ili katastrofe koje je čovek počinio, teške saobraćajne nesreće, ili dijagnostifikovanje bolesti koje ugrožavaju život [...] Događaji kojima je osoba prisustvovala kao svedok uključuju, ali nisu ograničeni, na posmatranje teških povreda ili neprirodnih smrti druge osobe usled nasilnog napada, nesreće, rata ili katastrofe, ili neočekivano opažanje leša ili mrtvih delova tela.“ (APA 1994: 424)

⁴¹ Psihijatri Besel (Bessel) van der Kolk, Džejs Hoper (James Hopper) i Dženet (Janet) Osterman naglašavaju da “poput svih priča koje konstruišemo, naše autobiografije sadrže elemente istine, stvari koje bismo želeli da su se dogodile a nisu, i elemenata koji bi trebalo da zadovolje publiku. Priče koje ljudi pričaju o svojim traumama su isto tako podložne distorziji kao i ljudske priče o bilo čemu drugome. (Kolk, Hopper i Osterman 2001: 29)

narativno sećanje: „Kada su ljudi izloženi traumi, to jest, zastrašujućem događaju izvan svakidašnjeg ljudskog iskustva, oni prolaze kroz 'neizreciv užas'. Iskustvo se ne može organizovati na lingvističkom nivou i taj neuspeh sklapanja sećanja u reči i simbole dovodi do organizacije sećanja na somatosenzornom ili ikoničkom⁴² nivou“ (Kolk i Hart 1995:172). Međutim pokazaćemo kako pojedina filmska dela fikcije mogu da premoste ovaj jaz, odnosno, njihovi protagonisti ipak mogu pomeriti traumatsko sećanje u polje narativnog, artikulišući svoju traumu.

I Mike Bal takođe pominje traumatsko sećanje donoseći razliku tri vrste sećanja, prva su posledica rutinskog *automatskog* procesa pamćenja (Balova koristi termin ur-narativ za pra-narativ ili prvobitni narativ), druga, *narativna sećanja* su, prema Balovoj, “sentimentalno obojena, obavijena emocionalnom aumom koja ih i čini dostojnim pamćenja”; konačno, treća vrsta su *traumatska sećanja* koja “ostaju prisutna kod subjekta sa posebnom živošću i/ili se u potpunosti opiru integraciji” tačnije, ne mogu postati narativi (Bal 1999: viii).

Iz polja psihijatrije i kliničke prakse, trauma postaje predmet proučavanja i Studije kulture a početkom 1990.-ih izdvajaju se i Studije traume kroz teoriju **kulturalne traume** (Cultural trauma theory). Fenomen traume je, kako teoretičarka književnosti Keti Karut navodi, sveprožimajući i sveobuhvatan tako da pomera „granice našeg poimanja: ako psihoanaliza, psihijatrija, sociologija, čak i književnost počinju da iznova čuju jedni druge u okviru studija traume, to je stoga što slušaju kroz radikalne prekide i procepe traumatskog iskustva“ (Caruth 1995a: 4). Post-traumatski stresni

⁴² Ikoničko pamćenje zapravo predstavlja vizuelno-senzorno pamćenje. Sa druge strane, lingvističko pamćenje podrazumeva čuvanje i pozivanje materijala kao što su slogovi, reči i rečenice. Ikoničko pamćenje je, za razliku od linvističkog, fiksirano, odnosno, njegov sadržaj je fiksiran i daleko manje je podložan promeni.

poremećaj prema Ketii Karut obuhvata „reakciju, najčešće odloženu⁴³, na neki preplavljujući događaj ili događaje, u obliku ponavljajućih, intruzivnih halucinacija, snova, misli ili ponašanja koja proizilaze iz događaja, uključujući i obamrlost koja se može javiti za vreme ili nakon tog iskustva, a moguće i povećan odgovor na (ili čak izbegavanje) nadražaje prilikom sećanja na događaj“ (Caruth 1995a: 4). Važno je naglasiti da jedinka pogođena ovim sindromom nema iskustvo u vezi sa traumatičnim događajem odmah u celosti, već odloženo, kako je i Frojd svojevremeno primetio. Slično zapaža i Mirijana Santos, koja ističe da je traumatski događaj takav da se suočavanje sa njim ne dešava istog trenutka, jer ga je u tom trenutku gotovo nemoguće pojmiti „zbog kolapsa bivanja svedokom i kolapsa razumevanja onoga što se dogodilo u trenutku kada se dogodilo“; ta dvojna, raspolučena pozicija čini svedoka traume nemuštim interpretatorom događaja. Traumatisovane jedinke stoga postaju „simptom istorije koju ne mogu u celosti posedovati“ (Santos 2001 : 182). Traumu poimamo kao odsustvo događaja koga je nemoguće locirati u postoru i vremenu, a pored toga što ona predstavlja odloženi, zakasneli doživljaj, nju istovremeno karakteriše i repeticija. Traumatski događaj u sećanju ne iskrsava voljno i svesno, već nekontrolisano, najčešće putem flešbekova. I to je i inherentna veza između traumatskog iskustva i filma kao medija reprezentacije.

⁴³ Tumačenje fenomena traume svakako se naslanja na Frojdu iskustvenu praksu i promišljanja izneta, između ostalog u delu *Mojsije i monoteizam* (*Der Mann Moses und die Monotheistische Religion*, 1939.) u kome Frojd naglašava upravo ovaj odgođeni, odloženi, zakasneli kvalitet traumatskog događaja: “Događa se da čovek prividno nezleđen napusti mesto na kome je doživeo užasnu nesreću, na primer sudar vozova. Međutim, tokom narednih nedelja on pokazuje niz teških psihičkih i motoričkih simptoma koji se mogu izvesti jedino iz njegovog šoka, onog potresa ili nečeg drugog što je tada delovalo. Sad on poseduje 'traumatsku neurozu'. To je jedna potpuno nerazumljiva, znači, i nova činjenica. Vreme koje je proteklo između nesreće i prvog pojavljivanja simptoma naziva se 'inkubacionim periodom', izrazom koji u sebi sadrži jasnu aluziju na patologiju infektivnih bolesti.” (Frojd 1988: 72-3). Taj inkubacioni period zapravo je period zaboravljanja, u kome se čovek i ne seća traumatskog događaja kao važnog, međutim, događaj kasnije izranja i neprestano se ponavlja.

Književna teoretičarka Marijana Hirš (Marianne Hirsch) analizirajući strip Maus Arta Špigelmana (Art Spiegelmann) elaborirala je važan pojam **post-sećanja** (eng. *post-memory*) najpre da bi opisala odnos sećanja preživelih u Holokaustu i njihovih potomaka, pronalazivši načine da se kasnije generacije mogu sećati ličnih, kolektivnih i kulturnih trauma prethodnih generacija, i to putem priča i slika među kojima su odrastale (Hirsch 2008). Proživljena iskustva prethodnih generacija prenosila su se na potomke tako da su na osnovu njih naredne generacije gradile svoja sopstvena sećanja. Hiršova ističe značaj fotografije i fotografske slike kao primarnog medijuma transgeneracijskog prenošenja traume i ukazuje na svedočenja, arhive usmene istorije, fotografiju, performans, kulturu memorijala, nove muzeološke forme kao dokaze „potrebe za estetskim i institucionalizovanim strukturama [...] kao 'repertoarima' otelotvorenog znanja koje nije prisutno u istorijski arhivama.“ (Hirsch 2008 :105) Post-sećanje Hiršova vidi kao inter- i trans-generacijsku transmisiju traumatskog znanja i iskustva. Ovo zapažanje biće nam važno u dve tekstualne analize koje se tiču tuđih traumatskih iskustava – jedno je posredovano putem dnevnčkih beležaka u „Ubistvu s predumišljajem“, a drugo takođe inkorporiranjem sećanja pretka, u „Živima i mrtvima“.

U razmatranju fenomena nepojamnosti traume, književna teoretičarka Šošana Felman i psihijatar i psihoanalitičar Dori Laub smatraju da **svedočanstvo i svedočenje**⁴⁴ predstavlja jedini moguć odgovor na traumu. Felmanova ističe da je prošli vek “post-traumatski vek” (Felman 1992: 1) a takođe i da je “naše doba *doba svedočenja*” (Felman 1991: 41) kao i da je diskurs svedočenja postao jedan od najistaknutijih savremenih (kulturnih)

⁴⁴ Kako u srpskom, tako i u engleskom jeziku na kome prevladava teorijska literatura studija traume o Holokaustu, postoji distinkcija između *svedočanstva* (testimony) i *svedočenja* (witnessing) – svedočanstvo je govorni čin, a svedočenje je prisustvovanje određenom događaju

narativa⁴⁵. Svedočanstvo nije samo prenošenje istorijskih činjenica, ono ima i terapijski potencijal. Za Felmanovu, koja se osvrće i na Frojdovu psihoanalitičku praksu⁴⁶, svedočanstvo je i iznošenje i rađanje i kreiranje istine: “onaj koji svedoči je i onaj ko produkuje istinu kroz govorni proces svedočenja” (Felman 1992: 16). Taj proces je i proces rađanja znanja, kao što je i narativ kreiranje znanja o svetu i čoveku u tom svetu.

Svedočanstvo ima odlike da njegova “esencija proizilazi iz njegovih margina: iz narativnih praznina, prekida u sećanju i drhtavog glasa kojim se zavirilo u katastrofu kao događaj koji onemogućava svedočenje” (Givoni 2011: 151). Samo svedočenje svedoči upravo o nedostajućim delovima, lakunama reprezentacije, o nemogućnosti egzaktne i potpune reprezentacije traumatskog događaja. Autori kao što je Agamben (Giorgio Agamben), recimo, radikalizovali su nemogućnost govora i reprezentacije, što ćemo i videti primenjeno u jednoj od filmskih analiza.

⁴⁵ “Svedočanstvo je ključni oblik našeg odnosa prema događajima našeg doba – naš odnos prema traumama savremene istorije: Drugom svetskom ratu, Holokaustu, nuklearnoj bombi i drugim ratnim stradanjima. Kao odnos prema događajima, čini se da je svedočenje načinjeno od komadića i delova sećanja koje je preplavljeno pojavama koje se nisu uspostavile kao razumevanje ili sećanje, činova koji nisu konstruisani kao znanja niti asimilovani u zaokruženo osveščivanje, događaja koji prevazilaze naše referentne okvire [...] svedočenje je književni – ili diskurzivni – *par excellence* oblik našeg doba” (Felman 1992: 5).

⁴⁶ U osvrtu na Malarmeovo (Mallarme) oduševljenje slobodnim stihom (nasuprot dotadašnjem “aleksandrincu”), na njegovo ushićeno svedočenje nove silovite pojave u poeziji koju pesnik poredi sa nezgodom i katastrofom, Felmanova ukazuje na “ritmičku nepredvidivost slobodnog stiha”, na “umetnost uznemirujućeg ritma, sintakse i semantičkih očekivanja”, na “silovito iskustvo lingvističke rupture” (Felman 1992: 19). I slobodan stih Malarmeova i slobodne asocijacije koje Frojd primenjuje u psihoanalitičkim seansama sa svojim pacijentima predstavljaju “slamanje, disrupciju i izmeštanje – sna, stiha, jezika, prividnog ali varljivog jedinstva sintakse i značenja (...) Izlomljeni stih otelotvoruje izlomljenost sveta” (Felman 1992:23, 25).

3.2.5. Filmske reprezentacije traume

Filmske reprezentacije, budući da sugestivno deluju na gledaoca putem slike, mogu biti važni nosioci reprezentacije tih nedostajućih delova sećanja. Socijalna antropološkinja En Vajthed (Ann Whitehead) navodi da fiktiona dela koja narativizuju traumu „zahtevaju od čitaoca suspenziju neverice a romanopisci se neretko oslanjaju na natprirodno“; postoji „ruptura u simboličkom poretku [...] (s)tvarno se više ne može pojavljivati direktno ili se izražavati konvencionalnim realističkim načinom“ (Whitehead 2004:84) – filmski narativi traume neretko čine odmak od klasičnog realističkog narativa upravo uranjanjem kroz haotični podsvesni i fragmentarni svet nestrukturisanog repetitivnog sećanja protagoniste a to ćemo uočiti i u primerima postjugoslovenskih filmova u kojima narativi traume uslovljavaju odmak od realističke prezentacije (dijegetskih) događaja – od oniričkih repetitivnih pasaža u “Snijegu”, preko gotovo natprirodnog prisustva (akuzmatskog) glasa odsutnog neprijatelja u “Lepim selima...” koga je moguće čitati i kao bestelesnu prikazu, duha⁴⁷, zatim scena koje funkcionišu kao *flešforward* anticipacije smrti vešanjem i scena pesnikovog razgovora sa odsutnom ženom i ćerkom u „Savršenom krugu“, pa do kulminativne scene u “Ničijem sinu” u kojoj isprva ne biva sasvim jasno da li protagonista prisustvuje stvarnoj sceni venčanja ili je u pitanju fantazija. Uopšteno, odabrana ostvarenja postjugoslovenskog filma ne možemo podvesti pod klasičan *realistički film* – ova vrsta filma, prema teoretičaru filma Džošui Hiršu (Joshua Hirsch), odgovara *narativnom sećanju* a ono se razlikuje od *post-traumatskog sećanja* čija je odlika nelinearna hronologija i fragmentacija vremena. „Post-traumatska naracija je jedan vid neuspele naracije – kolaps ovladavanja nad vremenom i tačkom gledanja – ona takođe teži samosvesnom glasu, teži priznanju sopstvenog neuspeha da se ovlada

⁴⁷ Detaljnije videti u Levi 2009: 224-225

prošlošću“ (Hirsch 2004: 23). Hirš takođe ističe da flešbek u igranom filmu predstavlja analogiju istorijskom znanju a donosi i važno zapažanje da je filmski flešbek analogan psihološkom flešbeku kao “označitelj nemoguće istorije [...] kulturni simptom istorijske traume” (Hirsch 2004:92). Hirš takav flešbek označava kao post-traumatski i on, gledano u Ženetovim parametrima vreme/način/glas „preuzima modernističku fragmentaciju vremena, restrikciju načina i samosvest glasa. Klasičan pojam ovladavanja vremenom se odbacuje kako se filmska temporalnost potčinjava relativno nepredvidivim i nedokučivim vremenskim skokovima.“ (Hirsch 2004:99) Hirš u svom delu *Fantomska slika*⁴⁸: *Film, trauma i Holokaust (Afterimage: Film, Trauma and Holocaust, 2004.)* pored pojma post-traumatski flešbek, respektivno donosi i odrednicu **post-traumatski film** pod kojim podrazumeva „film koji ne samo da reprezentuje traumatske istorijske događaje, već i nastoji da gledaocu otelotvori i reprodukuje traumu kroz svoj oblik naracije“ (Hirsch 2004: xi), označavajući filmove sa traumatskim narativima „istovremeno kao prenosice istorijske traume i kao oblike post-traumatskog istorijskog pamćenja“ pri čemu se oni opiru klasičnoj filmskoj naraciji usvajajući „modernističke oblike naracije koja formalno ponavlja traumatsku strukturu iskustva prisustva samim događajima“ (Hirsch 2004:3).

Pokušaji protagonista u ostvarenjima postjugoslovenskog filma da rekonstruišu svoja traumatska sećanja u neprestanoj je opstrukciji. Teoretičarka filma i medija, Dženet Voker (Janet Walker), donosi pojam „traumatskog paradoksa“ osvrćući se na prisustvo zaboravljanja i grešaka u sećanju na traumatski događaj koji jedinka pokušava da rekonstruiše: „traumatski događaji mogu i zaista i produkuju amnezije i greške u sećanju

⁴⁸ Afterimage je efekat iskrsavanja određene slike nakon toga što je bila izložena posmatraču, u našem slobodnom prevodu koji prati sadržaj Hiršove studije, to je fantomska slika.

za koje se uopšteno smatra da podrivaju legitimitet retrospektivnog izveštaja o zapamćenom incidentu“ (Walker 2005a: 4). Slično Hiršu, Vokerova se posebno bavi reprezentacijom traume na filmu kroz sintagmu **traumatski film**, tj. film koji narativizuje traumu (u anglosaksonskoj literaturi – *trauma cinema*). Ovakav film prema Vokerovoj predstavlja „internacionalni i transnacionalni fenomen“ (Walker 2005a: 20) i obuhvata ne samo ostvarenja koja tematizuju Vijetnamski rat (“Apokalipsa danas”, “Vod”, “Lovac na jelene”), ili Drugi svetski rat (“Hirošima, ljubavi moja”, “Spasavanje redova Rajana”) već i jugoslovenske ratove (“Pre kiše”) – „ovi filmovi su međusobno povezani kao sumorne retrospekcije na temu kataklizmične istorije“ (ibid). U tu grupu filmova spadaju filmovi različitih žanrova i nacionalni filmovi koji se „bave svetskim užasima (DSM-IV lista traumatskih događaja je verodostojan katalog tema traumatskog filma) u ne-realističkom stilu u kojima je traumatska prošlost zastupljena kao istaknuta, i koja je fragmentarna, gotovo neizreciva i prožeta fantastičnim konstrukcijama“ (Walker 2005b: 109). Vokerova označava traumatska sećanja kao „visokonaponske 'imaginarne scene'” ističući da su to scene koje predstavljaju konstrukciju a ne realnu reprezentaciju stvarnosti a „traumatsko sećanje se istovremeno i tka oko i predstavlja supstituciju događaja suviše jezivog da bi se prihvatio kao ne-traumatski“ (Walker 2005b: 109) – recimo, u drastičnom primeru kakva je junakinja “Grbavice” Esmā, u nemogućnosti suočavanja sa užasom preživljene traume svesno se konstruiše novi, fiktivni narativ o događaju začetka i rođenja deteta. En (Ann) Kaplan je takođe istraživala veze između vizuelnog potencijala „traumatskih simptoma (flešbekova, halucinacija, snova) i načina na koje vizuelni mediji poput filma postaju mehanizmi kroz koje se kultura može nesvesno obraćati svojim traumatskim opsosijama“ (Kaplan 2005: 69). Kaplanova i Ban Vang (Wang) takođe ističu da „trauma implicira demoliranje kulturološke šeme tvorbe značenja i načina reprezentacije, ona

je, na čemu mnogi kritičaru insistiraju, izvan dometa reprezentacije“ (Kaplan & Wang 2004: 8) ali i ukazuje na „estetizaciju istorije u savremenim medijima i trivijalizaciju medijskih reprezentacija“ (ibid 11) kroz poglavito holivudski senzacionalizam i spektakl. Sa jedne strane, imamo slučaj ostajanja samog traumatskog čina van dometa reprezentacije u “Grbavici” (ne postoji nijedan retrospektivni flešbek na traumu silovanaj u logoru) a sa druge strane, u “Lepim selima...” traumatski događaji su u potpunosti audio-vizuelno reprezentovani (i iskrsavaju nasumično u traumatskim flešbekovima protagoniste Milana) a primećujemo čak i da je takva reprezentacija veoma bliska holivudskom modelu rata kao spektakla.

Analizirajući ostvarenja talasa Novog nemačkog filma⁴⁹ Tomas Elsesser (Thomas Elsaesser) uvodi pojam paraprakse (parapraxis) da bi opisao kako, kroz narativizaciju traumatičnih osećaja “bezdomnosti” i nelagode nacionalnog identiteta film “proizvodi kako politiku (u javnom životu, u sferi političke akcije) tako i poetiku” a takođe s hipotezom da (ne)ovladavanje⁵⁰ prošlošću (nem. *Vergangenheitsbewältigung*) u Nemačkoj i konfliktni aspekti nemačkog nacionalnog identiteta i slike o sebi mogu biti “lekcija drugim nacijama (...) (p)arapraxis kao pharmakon: otrov i lek” (Elsaesser 2013:8). Na ovom mestu se, kako ćemo videti, nameće paralela Novog nemačkog filma sa korpusom ostvarenja postjugoslovenskog filma u kojima je prominentan upravo taj motiv “bezdomnosti”⁵¹, nepripadanja, procepa,

⁴⁹ Elsesser podrazumeva autore ka što su Venders (Wenders), Hercog (Herzog), Fazbinder (Fassbinder), Kluge, Šlendorf (Schloendorff), M. fon Trota (von Trotta).

⁵⁰ Suočavanje sa i ovladavanje prošlošću predstavljaju važan element kulture sećanja poglavito nemačkog naroda

⁵¹ Autorka Inga Šarf (Inga Scharf) u studiji *Nacija i identitet u novom nemačkom filmu: Bez doma kod kuće* (*Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home*) navodi da ovi autori koje pominje Elsesser i njihov odnos prema nemačkom nacionalnom identitetu „ilustruju kako su zajednička iskustva/istorija nacionalsocijalizma, Holokausta, Drugog svetskog rata, saveznička okupacija i podela Nemačke zajedno produkovali nacionalni osećaj 'bezdomnosti' i osećanja nelagode u smislu nacionalnog identiteta“ (Scharf 2008:5-6). U novom nemačkom filmu Elsesser uočava tendencije poetike parapraxisa, naglasak na “neuspehu nečega što treba biti izvedeno: manje ili više strateške prikazivanja neuspeha (u različitim oblicima: nezgode, loše usklađenog vremena, nelogičnosti, apsurd, igra reči, uvrnute metafore) postaju tekstualni efekti narativnih strategija”

suspenzije jasnog profilisanja nacionalnog identiteta na ruševinama nekadašnjeg jugoslovenskog nadnacionalnog identiteta.

(Elsaesser 2013 :9). Uočavajući ključne teme odustva kao prisustva odnosno "šta je u filmskim auto-reprezentacijama Nemačke 1970.-ih bilo takođe odsutno, ili radije „šta je bilo prisutno u svom neprestanom odsustvu“ u novom nemačkom filmu, Elsesser zapaža "post-šok ne-reprezentacije 'nedostajućeg'" (ibid). U novom nemačkom filmu "ono što se ističe su načini na koji su u suprotnosti razvoj zapleta i motivi protagonista. Prvobitno čitan kroz parapraktičnu logiku 'napred/nazad, i/ili/ni' i sa gledaocem koji popunjava praznine onoga što se ne može prikazati ili onoga što je odsutno kroz svoje snažno odsustvo, nastaje kontinualni set opsesija, koji se okreće pokušavajući da raščini ono što se već dogodilo ili pokušavajući da kreira jednačine i ekvivalente sa svešću da se ništa od toga ne može održati." (Elsaesser 2013: 281)

3.3. Narativi istorije

Sećanje/pamćenje sa jedne i istorija sa druge strane najčešće stoje u antagonizmu. Pojedini autori, kao što je recimo Todor Kuljić, akcentuju negativnu stranu sećanja/pamćenja u pretenziji na istinitost : „Prošlost u obliku pamćenja lakše se instrumentalizuje od istorije. Kritička istorija koja se stalno preispituje i opire provokaciji i tiraniji pamćenja, potiskuje društveno integrativno pamćenje koje pravda homogenizovanje Mi grupe, tj. nasilni identitet“. (Kuljić 2006a: 156) Instrumentalizacija prošlosti svakako je bila na delu u trenucima izbijanja ratnih sukoba kada je dobrovoljna mobilizacija i odlazak u rat bila motivisana idejom borbe za svetinje nacionalnih prošlosti, što je posebno uočljivo u narativu „Lepih sela...“ u kome pojedini likovi ekspliciraju podelu *Mi* i *Vi* – „naše pesme“ i „vaše pesme“ čak i među pripadnicima iste nacije ali različitih ideoloških pozicija. O razlikama između sećanja i istorije govori i Pol Riker koji analizira fenomen sećanja i „mnemoničkih fenomena sa stanovišta kapaciteta, sa kojih se 'srećno' ostvaruju [...] za sećanje se vezuje ambicija, tvrđenje – da je ono verno prošlosti“ (Ricoeur 2004: 21), te ukazuje da je „vodilja čitave fenomenologije sećanja bila ideja *srećnog sećanja* (kurziv V.P.M.). Ona je bila skrivena u definiciji kognitivne intencije pamćenja i sećanja kao verodostojnog. Vernost prošlosti nije data, ona ostaje želja. Poput svih želja, ona može biti izneverena, čak izdana“ (Ricoeur 2004: 494). Nasuprot srećnom *sećanju* postoji i *nesrećno* sećanje, zapravo, zaboravljanje. *Srećno sećanje*, takođe, prema Rikeru, ostvaruje se i zaokruživanjem procesa žaljenja, to jest pomirenja sa spoznajom gubitka određenog objekta, a *srećno zaboravljanje*, pak, leži u oprostaju. Narečeni momenat *srećnog zaboravljanja* važan je budući da će se oprost pokazati gotovo nemogućim i to u samokažnjavajućim činovima protagonista pojedinih postjugoslovenskih ostvarenja – kako ćemo pokazati, u pitanju je,

paradoksalno, ne oprost Drugome već (odsustvo) oprosta samom sebi („Četvrti čovek“, „Ničiji sin“, „Savršen krug“, „Pre kiše“ – svi junaci na izvestan način odabiraju jedan oblik suicida) ali je i ekspliciran u finalu Kusturičinog „Podzemlja“ kada Crni govori svom nekadašnjem najboljem prijatelju Marku: „Mogu da oprostim ali ne i da zaboravim“. Jedno od „čuda“ koje Riker pripisuje sećanju jeste prepoznavanje kao „amblem srećnog sećanja“ – „(s)vaki čin sećanja (*faire mémoire*) sumiran je u prepoznavanju“ (Ricoeur 2004: 391, 495), prepoznavanje zapravo predstavlja prisustvo nečeg *odsutnog* sa čim smo se ranije susreli. U istoriji, pak, kako Riker navodi, taj momenat prepoznavanja ne postoji. Sećanje, dakle, pretenduje na vernost, dok istorija pretenduje na istinu. „Brojni poznati istorijski događaji nisu bili ničija sećanja“. (Ricoeur 2004: 497). Riker naglašava da je spona između sećanja i istorije moguća putem svedočanstva – „svedočanstvo konstituiše fundamentalnu prelaznu strukturu između sećanja i istorije“ (Ricoeur 2004: 21) – kako ćemo videti, svedočanstvo će predstavljati važan oblik narativizacije lične traume koja će premostiti put ka kolektivnom osveščivanju traume i njenom lociranju u istoriji zločina, što je okosnica „Grbavice“ pa i „Snijega“.

Upravo kroz pridev *srećno* ali kroz njegovu negaciju možemo stići i do još jedne Kuljićeve kritike sećanja kao fenomena koji dovodi do relativizacije istorije a naročito u postmoderno doba, doba „postmodernističke sumnje u nauku i tradicionalnu historiografiju“ (Kuljić 2003) a kako i filozof postmoderne Frank Ankersmit navodi, „(i)storija nije rekonstrukcija onoga što nam se desilo u raznim fazama našeg života, nego stalno poigravanje sa sećanjem na to“ (Ankersmit u Kuljić 2003:291). Postmodernu takođe karakterišu „usitnjavanje (fragmentacija) vremena“, privilegovanje „decentriranog iskustva“, „konfliktni identiteti“, „insceniranje tj. sklonost ka montaži i paradoksu“, „karnevalizacija“, konstrukcija koja zamenjuje istinu,

a sama istorija se ne oslanja na istinu već počiva na perspektivističkom stanovištu, stoga i sama historiografija postaje „deepistemologizovana“ (Kuljić 2003), dakle, njena konačnica nije (sa)znanje, a pogotovu ne objektivno (sa)znanje. Postmodernu historiografiju karakteriše da se sama prošlost *ne otkriva već se tumači* pri čemu istoričari imaju popriličnu slobodu u tim tumačenjima, oni zapravo konstruišu samu prošlost. Odabrana ostvarenja postjugoslovenskog filma sva u većoj ili manjoj meri slede ovu odrednicu postmodernog narativa sa gorenavedenim odlikama, ona su takođe jedan oblik sećanja lišenog istoričnosti u klasičnom poimanju pretenzije na istinu. Ovakva postmoderna historiografija koja obeležava post-doba u potpunosti je primenjiva i na postjugoslovensko doba.

Hejdn Vajt kao istoričar koji je prominentan u konstruktivističkoj struji navodi da istoričari ne moraju da ispostavljaju svoje istine o stvarnom svetu u narativnom obliku, niti da pričaju priče o prošlosti koje imaju jasan početak, sredinu i kraj. Istoričari, prema Vajtu “ne narativizuju tu stvarnost” i ne ispostavljaju je u obliku priče. Prema Vajtu stvarni događaji ne treba da govore, da se sami pričaju, ne treba da budu pripovedači narativa, već jednostavno treba da postoje. “Stvarni događaji se ne nude kao priča i stoga je njihova narativizacija toliko teška” (White 1980: 8) Događaji nam dolaze u jednom haotičnom obliku “istorijskih beleški” a Vajt se pita kako pronaći “stvarnu priču” koja stoji iza njih. Kulturološku funkciju narativnog diskursa Vajt locira kroz naše odigravanje i ispunjavanje želje da se ti događaji na pravi način predstave. Događaje ne čini istorijskim⁵² to što su

⁵² U Vajtovom razmatranju savremene historiografije, postoje tri tipa istorijske reprezentacije, a to su **anali**, **hronike** i **formalna istorija** – u ovom poslednjem tipu događaji moraju biti zabeleženi u hronoškom okviru ali tako da imaju strukturu i značenje koje nema jednostavan niz događaja. **Anali** predstavljaju samo listu događaja poređenih hronološkim redom. **Hronike** imaju “aspiraciju da budu narativ”, imaju središnjeg subjekta (bilo da je to osoba ili neki grad, neka institucija, ili neki rat) ali im nedostaje “narativni završetak”. Hejdn Vajt navodi “svaki istorijski narativ ima u svojoj latentnoj ili manifestnoj svrsi želju da *moralizuje* događaje kojima se bavi.” (White 1980: 18)

zabeleženi hronološki, oni mogu biti zabeleženi i drugačijim redosledom. Autoritet istorijskog narativa je autoritet same realnosti; istorijski prikaz donosi ovoj realnosti oblik i tako je čini poželjnom, namećući njenim procesima formalnu koherentnost koju poseduje samo priča. Istorija, dakle, pripada kategoriji onoga što bi se moglo nazvati “diskursu stvarnog”, nasuprot “diskursu imaginarnog” ili “diskursu želje”. (White 1980: 23) Hejdn Vajt ovde svesno zakoračuje u oblast Lakanovih psihoanalitičkih formulacija ističući da određeni istorijski diskurs postaje poželjan, odnosno pretvara stvarno u objekt želje, i čini to svojom dominacijom nad događajima koji su predstavljeni kao stvarni, i formalnom koherencijom koju poseduje priča. Konačno, ideja Hejdna Vajta je da vrednost narativnosti u reprezentaciji stvarnih događaja izranja iz želje da stvarni događaji pokazuju koherentnost, integritet, punoću, i zaokruženu sliku života koja je i samo može biti imaginarna. Vajt ističe prefiks *meta-* u svojoj diskusiji diskursa istorije, koja konstruisana zapravo postaje **metaistorija**, i takođe naglašava da je naše znanje o prošlosti uvek necelovito i uslovno. “Metaistorija identifikuje elemente zapleta (*emplotment*)⁵³, argumenata i ideoloških implikacija koje su potrebne da bi se ispunila beleška prošlosti, da bi se ona predstavila putem diskursa i da bi se u sadašnjosti objasnila njena važnost” (White 2010:303). Takođe, Hejdn Vajt navodi da narativna struktura kojom se predstavlja istorija sadrži elemente koji su “poetski, i specifično jezički” i koji služe kao paradigma – ta paradigma funkcioniše kao “metaistorijski element u svim istorijskim radovima” (White 2010 [1975]: ix). Vajt naglašava da istoričar, da bi predstavio i objasnio podatke primenjuje “esencijalno *poetski* čin, u kome prefiguriše istorijsku oblast” i navodi četiri glavna vida

⁵³ Kada Vajt govori o načinima zapleta, on koristi moduse Nortropa Fraja, pišući ih velikim slovom: Romansa, Komedija, Tragedija i Satira; pod argumentima podrazumeva načine (moduse) Formalizma, Organicizma, Mehanizma i Kontekstualizma; za ideološke implikacije uzima taktike koje pripadaju Anarhizmu, Konzervativizmu, Radikalizmu i Liberalizmu. Specifična kombinacija tih modusa oblikuje i specifični historiografski “stil” određenog istoričara ili filozofa istorije – Mišlea, Rankea, Torkvila, Burkharda, Hegela, Marksa, Ničea, Kročea... (videti Uvod u White 1975)

te prefiguracije, nazivajući ih prema tropima poetskog jezika: Metafora, Metonimija, Sinegdoha i Ironija (White 1975: x), pri čemu je metafora reprezentacioni trop, metonimija redukcionisti, sinegdoha integrativni a ironija negacijski – ironija zapravo relativizuje mogućnost (sa)znanja. Upravo ovi *tropološki* modusi sačinjavaju “metaistorijsku’ osnovu svakog istorijskog dela” (White 1975: xi), a posebno ironijski trop prisutan je u tretmanu istorije u postjugoslovenskim ostvarenjima koja ćemo razmatrati. I ne samo to – sve ih možemo posmatrati kao svojevrstne metaistorije koje istovremeno donose i svedočanstvo i komentar na istoriju raspada Jugoslavije i njegove posledice. Na sličnom tragu, Bečanović-Nikolić⁵⁴ ističe Rikerovo zapažanje o ukršenosti historiografije i fikcije u smislu „fiktionalizacije istorije“ i „istorizovanja priče“. Istorija, i prema Rikeru, kao i prema istoričarima-konstruktivistima (kakav je i Hejdn Vajt) iako pretenduje na istinu i na realnu prošlost - kako Aristotel kaže: „(n)ije pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi, i što je moguće po zakonima verovatnosti i nužnosti [...] jer istoričar i pesnik [...] se razlikuju po tome što jedan govori o onome što se istinski dogodilo, a drugi o onome što se moglo dogoditi“ (Aristotel 1990:59) - predstavlja tek konstrukciju koja ima ambiciju da bude rekonstrukcija događaja.

Pol Riker takođe pronalazi „zajednički imenitelj historiografske i fikcione pripovesti“ i to u mitu (eng. *mythos*), shvaćenom kao „dinamično objedinjujuće konfiguratívno načelo pomoću kojeg se u jeziku oblikuje i putem jezika projektuje odigravanje radnje u vremenu“. Ne samo da je sećanje/pamćenje u antagonizmu prema istoriji, već su i mit i istorija diskursi koji su u neprekidnom prelamanju i koalesciranju. Mit je fikcioni diskurs uspostavljen u antičkoj Grčkoj, shvaćen kao forma „govora nasuprot

⁵⁴ „Kada se u fikcionoj pripovesti pojavljuju istorijski događaji [...] oni su neminovno fiktionalizovani“ (Bečanović-Nikolić 1998: 163) a *propos* Rikerove analize tri romana koji tematizuju vreme Prvog svetskog rata (Čarobni breg, Gospođa Dalovej, i Traganje za izgubljenim vremenom) u *Temps du recit II*

racionalnom diskursu ili logosu. Kao takav mit je definisan kao suprotnost i istini (mit kao fikcija) i racionalnom (mit je apsurdan)“ (Overing u Lorenz 2013:42).

Mit kao konfiguracija i preoblikovanje istorije i mitsko poimanje prošlosti takođe su važni u tematizaciji odnosa prema istoriji u postjugoslovenskom filmu – zapleti će se konfigurisati ili kao glorifikacija nekadašnjih mitova, kako nacionalnih tako i nadnacionalnih (kakav je bio jugoslovenski) ili pak kao destrukcija tih istih mitova - mita o slavnoj srpskoj (evokacija Kosovskog mita), hrvatskoj ili bosanskoj prošlosti, utopijskog mita o večnosti Jugoslavije čija nadnacionalna kultura miri sve potencijalne nacionalne antagonizme (ovo ćemo eksplicirati u ostvarenju „Lepa sela...“ i „Podzemlje“).

3.3.1. Film kao istorijski narativ

Razmatranja istoričara Hejdn Vajta od posebne su važnosti kada Vajt govori o reprezentaciji istorije na filmu – dok **istoriografija** predstavlja „reprezentaciju istorije u verbalnim slikama i pisanom diskursu“, **istoriofotija** (*historiphoty* – originalna Vajtova kovanica) podrazumeva „reprezentaciju istorije i našeg promišljanja istorije u vizuelnim slikama i filmskom diskursu“ (White 1988: 1193). Ovim problemom istovremeno su se bavili i Vajt njegov kolega, istoričar takođe konstruktivističke provenijencije, Robert Rouzenstoun (Rosenstone) koji definiše film kao prozor u događaje iz prošlosti, koji nas preplavljuje i ne dopušta nam distancu - gledajući film, mi smo, neko vreme, „zatočenici istorije“.

Favorizujući vizuelne i emocionalne informacije, istovremeno izneveravajući analitičke podatke, film suptilno – na načine koji su nam još uvek nedokučivi – menja naš doživljaj prošlosti (Rosenstone 1988: 1179).

Pa ipak, Rouzenstoun podvlači da i pisana istorija i narativna istorija podležu konvencijama žanra i jezika smatrajući da istorija „ne postoji dok nije kreirana“ (Rosenstone 1988: 1185). Pisana istorija nije sama prošlost, ona je njena reprezentacija, ona je verbalna fikcija, a žanr za koji se istoričar opredeljuje može biti ironični, tragični, herojski ili romantičarski.⁵⁵ Prema Rouzenstounu, pristup filmskoj reprezentaciji istorije može biti eksplicitan i implicitan. Eksplicitan podrazumeva da film reflektuje društveno-političke

⁵⁵ Ovi podelu žanrova Rouzenstoun, a uz njega i Hejdn Vajt, svakako preuzima iz razmatranja Nortropa Fraja o književnim modusima u „Anatomiji kritike“ - romantičarski modus podrazumeva trijumf junaka, tragički modus je propast za junaka ali uz gledaočev estetski doživlja i spoznaju o svetu, komički modus donosi srećan rasplet za junaka, a ironijski/satirični modus relativizuje ljudske napore i stremljenja. Sam Fraj kaže da „kada shema jednog istoričara dostigne određen stepen pojmljivosti, ona postaje mitska u svom obliku, i po strukturi se bliži poetskom“ (Frye u Hayden 1978: 82)

momente onog perioda u kome je nastao, ali ta strategija je unekoliko široka jer podrazumeva da je svaki film moguće istorijski situirati. Sa druge strane, implicitni pristup podrazumeva da je film nalik knjizi prenetoj na filmsko platno a čije ćemo podatke, istinitost i logiku proveravati istim sredstvima kao što to činimo sa pisanom istorijom. Rouzenstoun ističe ograničavajuću pretpostavku da je pisana istorija „jedini mogući način razumevanja odnosa između prošlosti i sadašnjosti“ i da ona reflektuje stvarnost. Istorija, pak, ne reflektuje stvarnost, već je, prema Rouzenstounu konstrukcija, to jest „velika količina podataka koju je sakupio ili 'konstitusao' neki veći projekat ili vizija ili teorija“ (Rosenstone 1995: 6). Stoga je pitanje istorijskog filma zapravo pitanje kakvu vrstu istorijskog sveta svaki takav film konstruiše i na koji način, kako mi procenjujemo tu konstrukciju i konačno, šta ta konstrukcija nama znači. Iako istorija na filmu može biti predstavljena, kako Rouzenstoun navodi, i kao drama, i kao dokument (dokumentarni film) i kao eksperiment (avangardni i eksperimentalni rukopis npr. Ejzenštajna (Eisenstein) u „Oktobru“ ili „Oklopnjači Potemkin“), ipak je načešći oblik istorijskog filma – istorija predstavljena kao drama. Rouzenstoun ističe da pisana istorija, naročito „veliki narativ“ nikada ne može tako neposredno da nas uvede u prošlost kao što je prošlost kreirana na filmskom ekranu. A taj ekran je prozor u realni svet. Glavnotokovski (mejnstrim) film, prema Rouzenstounu, pripoveda istoriju kao priču koja ima početak, sredinu i kraj, koja obično nosi i moralnu poruku i koja je deo jedne veće slike istorije kao progresa. Film, takođe, „emocionalizuje, personalizuje i dramatiizuje istoriju“ donoseći nam istoriju kao „trijumf, radost, očaj, avanturu, patnju i heroizam“ koristeći posebna sredstva medija – krupni plan, moć muzike i zvučnih efekata, itd. (Rosenstone 1995: 9) Film prikazuje istoriju kao proces promene društvenih odnosa i prepliće politička i društvena pitanja a takođe nam donosi i sam izgled te prošlosti (odeću, artefakte, pejzaže...) Film o prošlosti govori na drugačiji način od pisane istorije; da bi iskoristio

sopstvenu snagu kao medij, on mora dovesti do promena u odnosu na to kako mislimo istoriju a sami filmski stvaraoci govore o prošlosti onako kako su to činili istoričari pre nego što je istorija postala naučna disciplina. Međutim, Rouzenstoun drži da „film niti menja pisanu istoriju niti je dopunjuje. Film stoji rame uz rame sa pisanom istorijom, kao i sa ostalim formama koje se tiču prošlosti, poput sećanja i usmene tradicije“ (Rosenstone 1995: 14). Ako opisujemo odabrana postjugoslovenska ostvarenja terminom *istorijskog filma* u osvrtu na Rouzenstounove *eksplicitne* i *implicitne* pristupe reprezentaciji istorije, opredeljujemo se za implicitni pristup koji "prati stvaranje filmskog teksta koji se potom procenjuje istorijskim kriterijumima" (Iordanova 2001:73).

Hejdn Vajt u eseju „Istoriografija i istoriofotija“ razmatra da li je moguće preneti istoriografiju, određenu pisanu istorijsku priču u odgovarajući audio-video ekvivalent nalazeći da su neke informacije o prošlost daleko efektnije, čak, jedino moguće putem filmske slike. Vajt, kao i Rouzenstoun, smatra da su istorijski narativi verbalne fikcije, „sadržaji koji su isto toliko *izmišljeni* koliko i *pronađeni*“ (White 1978: 82). Vajt uvodi poseban termin da bi objasnio sredstvo kojim priče nastaju iz hronika – to je *emplotment*⁵⁶, odnosno strukturisanje priče u koherentni niz događaja tj. kodiranje činjenica prisutnih u nekoj hronici u specifične strukture zapleta. Budući da su istorijske beleške uvek fragmentarne i nedovršene, Vajt podseća na ideju istoričara, R.Dž.Kolingvuda (R.G.Collingwood) – istoričari se moraju poslužiti „konstruktivnom imaginacijom“⁵⁷.

⁵⁶ Ono što za Nortopa Fraja predstavlja modus, to je za Vajta upravo emplotment – Romantičarski, Tragični, Komični i Ironijski/Satirični.

⁵⁷ “Događaji postaju priča subordinacijom jednog odnosno akcentovanjem drugih elemenata, karakterizacijom, ponavljanjem motiva, varijacijom tona i tačke gledišta, alternativnim deskriptivnim strategijama i slično – ukratko, svim tehnikama koje bismo obično očekivali u zapletu romana ili drame. Na primer, nijedan istorijski događaj nije intrinzično tragičan; on može biti tako shvaćen jedino iz određene tačke gledišta ili iz konteksta strukturisanog seta događanja u kome je on element koji zauzima privilegovano mesto. Jer, u istoriji, ono što je iz jedne perspektive tragično, iz druge je komično [...] Kao potencijalni elementi jedne priče, istorijski događaji

3.4. Narativi nacije

Kao i istorija, i nacija predstavlja jedan vid narativa. Istoričar Srefan Berger navodi da su nacionalni narativni podložni i vremenskim i prostornim promenama i da se „često i nasilno“ problematizuju (Berger 2013:1). Nacionalni master narativi se neprekidno konstruišu i rekonstruišu u savremenoj Evropi a nacionalne istorije neprestano prolaze kroz „konstrukcije, erozije i dekonstrukcije“ (ibid 5) – ovo zapažanje više je nego uputno s obzirom na istorijski nam blizak primer dekonstrukcije i rekonstrukcije nacionalnih istorija u regionu. U osvrtu na novinski tekst u izraelskom listu Ha'aretz „Bitka za narativ“ („The Struggle over the Narrative“) u vezi sa palestinsko-izralenskim konfliktom, autorka Rimmon-Kenan komentariše da konflikt može biti „bitka za narativ“ budući da svaka grupa u konfliktu ima „sopstvenu priču, odnosnu sopstvenu verziju istorije kao sleda događaja – što nije daleko od koncepta 'narativa' [...] Korišćenje termina 'narativ' sugerije se postojanje konkurentnih 'istina'“ (Rimmon-Kenan 2006 : 12) a svaka od tih istina ugrađena je u osnovu identiteta svake od nacija. Konkurentnost istina, pak, nije fenomen vezan samo za ratne konflikte – postnacionalni pejzaži država-naslednica SFRJ i dalje su u nadmetanjima – pitanje odgovornosti predstavlja najsuptilnije polje na kome tri dominantne države (Srbija, Hrvatska i Bosna i Hercegovina) i dalje oprobavaju legitimitete svojih narativa.

Narativ neke nacije u sebi objedinjuje pojmove prostora (teritorije) i vremena (istorije). Neodvojiv od pojma nacije je i pojam nacionalne države (*nation-*

su vrednosno neutralni. Da li će svoje mesto oni naći u priči koja je tragična, komična, romantična ili ironična – da se poslužimo Frajevim kategorijama – zavisi od istoričareve odluke da ih uobličići prema zahtevima jedne ili druge strukture zapleta ili mitosa“ (White 1978: 84).

state u anglosaksonskoj terminologiji) budući da upravo kroz državu jedna nacija ispoljava svoj identitet koji je konstruisan kroz narativ. Država pomaže očuvanju tako konstruisanog narativa. Izvan ovog narativa postoje drugi narativi koji su najčešće kritički u odnosu na dominantni nacionalni narativ i oni mogu nuditi posve drugačiju interpretaciju prostora i vremena (teritorije i istorije). Političke, društvene i umetničke prakse rade na tome da konstruišu koherentne nacionalne narative da bi oni bili linearni i singularni, i da ne bi dozvolili postojanje bilo kakvih ambivalencija i fragmentarnosti. Međutim, savremene društvene teorije naciju vide ne samo kao imaginarne konstrukte već i kao ambivalentne fenomene. Na tom polju posebno se ističu radovi Benedikta Andersona, Erika Hobsbauma (Eric Hobsbawm) i Homija Baha (Homi K. Bhabha). Modernističkim radovima istoričara i sociologa koji naciju označavaju kao imaginarnu tvorevinu prethodio je jedan od klasičnijih, etnosimboličnih modela. Njemu pripada, pozicija, recimo, Entoni Smita (Anthony Smith) koji je istraživao ulogu mitova, sećanja, tradicije i simbola, i koji naciju označava kao

[...]imenovanu ljudsku populaciju sa zajedničkom istorijskom teritorijom, zajedničkim mitovima i istorijskim osećanjima, zajedničkom masovnom javnom kulturom, zajedničkom ekonomijom (i teritorijalnom mobilnošću) i zajedničkim pravima i dužnostima svih pripadnika (Smith u Daković 2008: 36).

Međutim, Smit ukazuje na to da monolitnost nacije pre predstavlja nedostižan model nego pravilo problematizujući pitanje da li je „ikada postojao jedinstveni nacionalni identitet, osim u snovima etničkih nacionalista i oficijelnih propagandi nacionalističkih državnih režima“ (Smith 1999:260)

Smit ističe da različite generacije u svom kolektivnom pamćenju mogu locirati različite periode kao *zlatno doba*. Etničke zajednice ne sećaju se samo *zlatnog doba* već i u procesu kreiranja mitova označavaju teritoriju istorijske domovine kao svetinju. „Sveta zemlja naših predaka takođe je obećana zemlja našim potomcima [...] Stoga, oslobađanje zemlje od okupatora nije samo politička ili ekonomska neophodnost; nju zahteva i jedinstvena istorija koja traži ispunjenje u slavnoj sudbini kroz ponovno rađanje zajednice na svojoj zemlji“ (Smith 1999: 270-271). Pored sećanja na zlatno doba, i pored zemlje i teritorije kao svetinje, još jedan izvor (tačnije, Smit donosi kovanicu *dubinski izvor/resurs* - engl. *deep resource*) sa kog se napajaju ento-nacionalizmi jeste i *mit o izabranom narodu* (ovaj mit ima korene u religiji). Političke elite mobilišu neke (a ponekad i sve) od ovih pobrojanih izvora već prema prilici. Entoni Smit takođe ukazuje i na fenomen etno-pejzaža (engl. *ethnoscape*) kojima nacije pripisuju „snažne emocionalne konotacije i kulturološka značenja“; oni predstavljaju ideju „istorijskog i poetskog pejzaža“, oni su lokaliteti, oblasti, područja čije odlike su „deo iskustava i kolektivnog pamćenja“ (Smith 1999: 150). Smit prepoznaje etno-pejzaž kao komponentu procesa teritorijalizacije sećanja, koja predstavlja važan deo nacionalnog identiteta. U tom smislu, čitavu Jugoslaviju možemo posmatrati kao jedan etno-pejzaž koji objedinjuje kolektivna iskustva svih etniciteta koji su ga sačinjavali, međutim, s obzirom na raspon od svega pet decenija koliko je postojala druga Jugoslavija o ovom etno-pejzažu govorimo dominantno kao o teritorijalizovanom sećanju.

Benedikt Anderson i Erik Hobzbaum su držali konstruktivističku poziciju nacije (nasuprot esencijalističke) a u tom smislu istoričari nacije su

odgovorni za zamišljanje/izmišljanje mitova o naciji⁵⁸. Istoričar Kris Lorenc (Chris Lorenz) naglašava da „(N)acija nije samo 'zamišljena' već i 'emocionalna' zajednica, koja je 'produkovana' i 'postavljena na scenu' korišćenjem istih kulturoloških mehanizama, metafora i praksi kao religija.“ (Lorenz 2013: 45). I religija i nacija koriste rituale, kultove i mitove, žrtovanja, smrti, heroje, mučenike, ideje spasenja i uskrsnuća. Važan korak prema poimanju nacije kao konstrukta svakako predstavlja Benedikt Anderson, autor ključne studije sociologije političke geografije *Zamišljene zajednice: Razmišljanja o poreklu i širenju nacionalizma (Imagined Communities: Reflections on Origin and Spread of Nationalism)*. Anderson vidi naciju kao

[...]zamišljenu političku zajednicu, zamišljenu i kao inherentno ograničenu i kao suverenu. *Zamišljena* je jer čak i članovi najmanje nacije nikada neće upoznati većinu svojih sunarodnika, sresti ih niti će ikad čuti za njih, pa ipak u svesti svakog postoji slika njihovog zajedništva. (Anderson, 1991: 6)

Andersonov stav je da društvena konstrukcija nacije kao političkog entiteta poseduje ograničen prostorni i demografski opseg, za razliku od entiteta koji su večni. Anderson naglašava poimanje nacije kao „dubokog,

⁵⁸ Dekonstruisanje devetnaestovekovnih nacionalnih istorija i istorije kao naučne discipline (utemeljene u radovima Lepolda Rankea - „istorija treba da pokaže kako se nešto zaista dogodilo - wie es eigentlich gewesen“ i Vilhelma Humbolta) i rekonstruisanje u mitove krajem 20. i početkom 21. veka. Međutim, Lorenc (Chris Lorenz) upućuje da je i u sam Rankeov i Humboltov pogled na istoriju utkana destabilizacija empirijskog znanja citirajući Rankea kao utemeljivača nemačke škole historiografije: 'Istorija se razlikuje od svih ostalih nauka u tome to je ona istovremeno i umetnost. Istorija je nauka u prikupljanju, pronalaženju, prodiranju: umetnost je u tome što re-kreira i portretira ono što je već pronađeno i prepoznato.' (Ranke u Lorenz 2013: 48). A fon Humbolt tvrdi da je '(D)ogađaj samo delimično vidljiv u svetu čula; ostalo se pridodaje intuicijom, pretpostavkom, i nagađanjem... činjenice samo sirovi materijal a ne sama istorija.' -Humboldt u Lorenz 2013:48). Humbolt takođe kaže: „istoričar, da bi obavljao zadatak svoje profesije, mora da komponuje događaje u narativ na taj način da time uzbuđi čitačeve emocije kao da ih je uzbudila sama stvarnost.' (Humboldt u Lorenz 2013:50). Međutim, ni Ranke ni Humbolt nisu uzimali u obzir međusobno poređenje različitih teorija i narativa.

horizontalnog bratstva. Konačno, upravo ovo bratstvo je omogućavalo u protekla dva veka, tolikim milionima ljudi, ne toliko da ubijaju koliko da budu spremni da umru za tako ograničene koncepte.“ (Anderson 1991: 7). U tom smislu, u potpunosti možemo primeniti Andersonov model nacije kao zamišljene zajednice kako na *prvu* tako i na *drugu* Jugoslaviju, s tim što je u slučaju SFRJ još više akcentovana horizontalnost bratstva upravo kroz jedan od dominantnih narativa a to je *narativ bratstva i jedinstva* ali sa druge strane, apsurdno, na desetine hiljada nisu bile spremne da umru za tu Jugoslaviju već za destrukciju koncepta njenog zajedništva.

Svakom narativu o naciji je potrebna ideja o postojanju te nacije kroz vreme, iluzija o društvenom i kulturnom kontinuitetu, sećanje na slavnu prošlost. Još jedan teoretičar, socijalni antropolog Ernest Gellner⁵⁹ (Ernest Gellner), problematizovao je unisonost i stabilnost pojma nacije, u svojoj studiji *Nacije i nacionalizam*. Gellner takođe navodi da „(n)acije kao prirodni, bogom dan način klasifikacije ljudi, kao inherentna politička sudbina, predstavljaju mit.“ (Gellner 2008: 48).

Jedan od najkompleksnijih savremenih pogleda na naciju doneo je književni i teoretičar postkolonijalnih studija, Homi K. Bhabha (Homi K. Bhabha) – istražujući kulturne reprezentacije ambivalencije pojma nacije u savremenom društvu, on naciju smatra narativnom konstrukcijom koja nastaje hibridnom interakcijom sukobljavajućih kulturoloških sistema. Bhabha kritikuje esencijalističko viđenje nacije kao homogene strukture sa kontinuiranom tradicijom, kao nacionalističke ideje „nacije kao kontinuiranog narativa nacionalnog progressa, autogenerišućeg narcizma“

⁵⁹ Gellner donosi „kulturološke“ i „voluntarističke“ definicije nacije: 1. Dva čoveka pripadaju istoj naciji ako i samo ako dele istu kulturu, pri čemu kultura predstavlja sistem ideja i znakova i asocijacija i načina ponašanja i komunikacije. 2. Dva čoveka pripadaju istoj naciji ako i samo ako prepoznaju jedan drugoga kao pripadnika iste nacije....“ (Gellner 2008:7)

(Bhabha 2003:1). On nalazi da upravo u diskontinuitetima i rupturama dolazi do pregovaranja kako kulturnih vrednosti tako i pojma nacionalnosti nastalih u intersubjektivnim i kolektivnim iskustvima a „reprezentacija različitosti ne sme se nepromišljeno čitati kao odraz predodređenih etničkih ili kulturnih odlika fiksiranih u zapisima tradicije“ (ibid: 2). Nacija kao narativ, prema Babi, poseduje svoje „tekstuelne strategije, metaforična izmeštanja, pod-tekstove i figurativne strategeme“ (ibid: 3). Baba takođe ukazuje na antagonističku perspektivu nacije kao naracije koja uspostavlja kulturne granice nacije koje se u procesima kulturne produkcije iznova grade i brišu. Babin pojam *liminalosti* kao i pojam *margin*e postaje značajna alatka u tumačenju savremene nacije koje imaju svojstva cepanja, ambivalencije i neizvesnosti. Baba proučava temporalnu dimenziju nacije i naroda kao političkih entiteta udaljavajući se od klasičnog istoricizma u kome postoji linearna ekvivalencija istorijskih događaja i ideja i ističe da se kategorije naroda, manjina i kulturnih razlika neprestano preklapaju. Pitanje nacije zapravo se tiče pitanja liminalnih granica koje označavaju nacionalnu kulturu kao „zone kontrole ili napuštanja, sećanja i zaboravljanja, snage ili zavisnosti, isključivosti ili deljenja“ (Said u Bhabha 2003:299).

Zapažamo da jugoslovenska nacija jeste predstavljala ekstremno hibridnu sferu, a njeno "metaforično" izmeštanje bi predstavljala konstrukcija bratstva i jedinstva koje pacifikuje latentne antagonizme. U njenu liminalnost upravo su bile upisane te zone sećanja/zaboravljanja, kontrole/napuštanja i isključivosti/deljenja jer je nadnacionalno u svojoj strukturi već sadržalo zaboravljanje pripadanja partikularnim entitetima. Postjugoslovenske partikularne nacije koje su nastale iz nje akcentovale su upravo kulturne razlike a ne sličnosti, i iz polja liminalnog i margine transponovale su se u (nove pluralne) centre. A novim državama (kakve su i naslednice SFRJ) uvek je potrebna i nova prošlost, koju će kreirati

kolektivno pamćenje. Todor Kuljić navodi da kolektivno pamćenje kreiraju strateške političke elite a na Zapadnom Balkanu (teritoriji koja zapravo zauzima prostor bivše Jugoslavije) krajem prošlog stoleća se “prošlost podjednako izmišljala i rekonstruisala“ i to „po dramskom obrascu obaveznog emocionalizovanja izabrane prošlosti“ u kome se „glača sklad iznetih sadržaja⁶⁰...” (Kuljić 2005: 23)

Kuljić takođe navodi da se savremene naslednice SFRJ “razlikuju u pogledu raspolaganja realnom monumentalnom istorijskom prošlošću” – Slovenija, Makedonija i Federacija BiH ne nose toliku herojsku tradiciju kao Hrvatska i Srbija koje reinterpetiraju i mitologizuju svoju junačku srednjevekovnu prošlost – Nikola Šubić Zrinski postaje Leonida i bitka na Krbavskom polju je hrvatsko Termopile ; “ustoličene su nove hegemonije perspektive u čijem su središtu ‘bolna mjesta sećanja’ (...) Srbi su opsednuti Jasenovcem, Hrvati Blajburgom, a Bošnjaci Srebrenicom.” (Kuljić 2005: 31)

⁶⁰ Kako Kuljić podseća, nakon ratova u bivšoj Jugoslaviji, Savet Evrope je doneo preporuku kako u novim udžbenicima istorije treba predstavljati prošlost Balkana – “težište prošlosti ne treba da budu osetljivi momenti balkanske istorije, nego [...] kulturno-istorijske spone i prožimanja na Balkanu [...] ratove treba pomeriti iz jezgra naracihe na njene rubove da bi se kao glavni okvir istakle istorije kulture, civilizacije i umetnosti [...] Postavlja se pitanje kako preakcentovati balkansku svest o prošlosti ako se ima na umu da su mitski oslobodilački sadržaji duboko utkani u glavne oblike kulturne svesti njenih naroda (umetnost, književnost, kinematografija”. U komunističkom dekretiranju prošlosti “oslobodilačka nacionalna kultura preusmerena je u klasnu, borbenost se nije izgubila nego je nadnacionalna solidarnost radničke klase kanalisala mnoge stare mržnje u drugom pravcu. Sa urušavanjem socijalizma propalo je dekretirano komunističko potiskivanje konfliktnog potencijala balkanske prošlosti i uz to dodatno izazvalo reaktivni eksplozivni udar potisnutog nacionalizma.” (Kuljić 2005 : 25)

3.4.1. Uloga filma u oblikovanju nacionalnih narativa

Film kao umetnička praksa ima gotovo nemeoljiv uticaj na oblikovanje nacionalnog narativa, što je na našim prostorima svakako pokazala kinematografija SFRJ. Endrju Higson (Andrew Higson) smatra da je **nacionalni film**⁶¹ ne samo onaj koji je produciran u okviru jedne nacionalne države već ga definiše i distribucija, recepcija kod publike i kritički diskursi – „parametre nacionalnog filma treba povući i na mestu konzumiranja isto koliko i na mestu produkcije filmova“ (Higson 2002:52). No, da bi se u potpunosti definisao nacionalni film, Higson nalaže „proglašavanje jedinstvenog identiteta i stabilnog seta značenja“ i navodi da se istorije nacionalnog filma „mogu stoga razumeti zaista kao istorije krize i konflikta, otpora i pregovaranja“ (Higson 2002: 54).

U tom smislu, nove/stare istorije nacionalnih filmova (pogotovu srpska, koja vezuje svoj kontinuitet sa kinematografijom s početka 20.veka) jesu istorije krize i konflikta u pregovaranju i sa referencama na objedinjujuću istoriju jugoslovenskog filma kao nekadašnje dominante nacionalnog filma. One

⁶¹ Prema Higsonu, ne postoji univerzalno prihvaćeni diskurs nacionalnog filma - on najpre može biti definisan u ekonomskim okvirima kao „domaća filmska industrija“ u smislu infrastrukture, produkcijskih kuća itd... Drugi pravac bi predstavljao definisanje o čemu su takvi filmovi i „kakvu projekciju nacionalnog karaktera oni nude“ (Higson 2002: 53). Dalje, pomeri li se fokus na publiku, važno je pitanje da li publika gleda „domaći“ (nacionalni) film ili i stranu produkciju. Konačno, prisutna je i redukcija nacionalnog filma na art-film koji dolazi iz pojedine države. Higson predlaže identifikovanje specifičnosti nacionalnog filma najpre metodom poređenja sa drugim nacionalnim filmovima, što zapravo predstavlja produkciju značenja kroz različitost, a zatim metodom ispitivanja nacionalnog filma kroz prizmu ekonomskog i kulturnog identiteta date nacionalne države - ekonomske potpore države filmskoj industriji, kao i dominantnih narativnih diskursa i tema, formalnih sistema reprezentacije, strukturisanje prostora i vremena, načina konstruisanje fantazije kod gledaoca... (u tom smislu, nacionalni film, da bi bio tržišno uspešan, mora prisvajati strategije holivudske industrije).

baštine tradiciju pre nastanka jugoslovenskog filma ali se i određuju prema jugoslovenskom filmu ne samo kroz prefiks *post* koji označava dolazak nakon nečega već i odnos prema nečemu, jer „(k)ao što je Stiven Hit sugerisao, 'nacionalnost nije datost, ona je uvek nešto što se stiče', i film treba shvatiti kao jedan od načina na koje se ona 'stiče' [...] Film nikada jednostavno ne odražava ili izražava već oformljenu i homogenu nacionalnu kulturu i identitet“ (Higson 2002:63) – postjugoslovenski film možemo sagledati i kao pokušaj sticanja nacionalnosti.

Stoga, nacionalni film ne treba svesti samo na filmove koji su producirani u okviru jedne nacionalne države. Higson zapravo problematizuje upotrebu pojma nacionalnog filma, pretpostavljajući da film i filmska kultura nisu omeđeni granicama nacionalnih država. Takođe, Higson ističe da se pod pojmom nacionalnog filma najčešće podrazumevaju oni filmovi koji narativizuju naciju kao „konačan, ograničeni prostor naseljen koherentnom i ujedinjenom zajednicom, i koji su zatvoreni za sve druge identitete osim nacionalnog“ ali se tako isključuje kulturološka različitost i diverzitet - sa jedne strane, nacionalni film odražava prošlost, sadašnjost i budućnost neke nacije, tradiciju i kontinuitet, a sa druge strane „on gleda izvan svojih granica, izražavajući svoju različitost u odnosu na druge nacionalne kinematografije, proglašavajući svoj osećaj drugosti“ (Higson 2000:66-7).

Stiven Krofts (Stephen Crofts) navodi da su 1980.-ih i 1990.-ih globalizacijom tržišta, pojačanim migracijama i novim komunikacijama i same nacionalne države doživele transformacije i hibridizacije, pa je i nacionalni film postao kategorija koja prevazilazi puku artikulaciju nacionalizma (Crofts 1998) i zaključuje da nacionalni film nije ograničen samo na nacionalne mitove i na nacionalni identitet. Krofts se u okviru razmatranja kulturnih specifičnosti žanrova i 'pokreta' kinematografija

nacionalnih država pored istorijskog konteksta njihovog nastajanja i kulturološke autentičnosti takođe osvrće i na njihovu hibridnost budući da oni preuzimaju i preoblikuju već postojeće konvencije. U tom smislu, postjugoslovenski film ne samo da podrazumeva žanrovsku hibridnosti već horizontalno/sinhronijsko i vertikalno/dijahronijsko prožimanje – on hibridizira i elemente jugoslovenske kinematografije ali i elemente partikularnih kinematografija te je veoma teško zapravo govoriti o postjugoslovenskom filmu kao o nacionalnom filmu – stanovišta smo da se pre treba opredeliti za odrednicu *postnacionalni film*.

Na ovom mestu korisna su zapažanja i teoretičarke medija Mete Hjort (Mette Hjort) koja se tiču tema jedne nacije - prema Hjortovoj, teme nisu večne (eng. *perennial*, kako navodi autorka) – to su teme koje odjekuju i izvan istorijskih i kulturnih granica, već su zapravo savremene, trenutne, konkretne (eng. *topical*) i one su politički motivisane. „Tema jedne nacije se gotovo uvek predstavlja kao tema *ove* posebne nacije, i kao takva donosi paradigmatički primer savremene teme“ (Hjort 2000: 107). Postjugoslovenski film u širem smislu obuhvata spektar najrazličitijih savremenih tema, ali čak i u ovako široko shvaćenom poimanju postjugoslovenskog filma gotovo da nije moguće pronaći toliko eskapistički narativ koji neće biti nimalo intoniran temom (post)tranzicije - u tom smislu i šire i uže shvaćen postjugoslovenski film dele gotovo iste savremene teme, ali je njihovo umetničko preoblikovanje svakako drugačije. Hjortova takođe ističe dve strategije tematizacije (razmatrajući savremeni danski film) a to su *monokulturna* (koja se odlikuje „hiper-zasićenjem audiovizuelnog polja nacionalnim elementima“) i *interkulturna* (kao „mobilizacija različitih nacionalnih kultura“) i koja je daleko komunikativnija u širem internacionalnom kontekstu (Hjort 2000:111). U tom smislu, postjugoslovenski film u potpunosti možemo sagledati kao interkulturno polje.

4. KONSTRUKCIJE NARATIVA U POSTJUGOSLOVENSKOM FILMU

4.1. Teme, motivi i žanrovska diverzifikacija

Kao i filmovi o Drugom svetskom ratu, Holokaustu, Hirošimi, španskom građanskom ratu, vojnom udaru protiv Aljendea, itd... koji narativizuju “događaje koji još uvek nisu u potpunosti apsorbovani u istorijski narativ i kulturno pamćenje nacija i naroda koji su bili izloženi nasilju” (Hedges 2015: 6) možemo reći i da filmovi o raspadu Jugoslavije isto tako narativizuju događaje iz relativno bliske nam prošlosti (svega dve decenije) koji se opiru jednoznačnom tumačenju, i koji podležu ambivalencijama u percepciji konstrukcije i dekonstrukcije postjugoslovenskih identiteta.

Postjugoslovenski filmovi koji tematizuju rat u Jugoslaviji i njegove posledice predstavljaju važan medijum kulturnog pamćenja. Oni nisu istorijski filmovi u užem smislu ali budući da se njihovi narativi referišu na stvarni i to traumatski događaj - rat na prostoru bivše Jugoslavije, oni u sebi nose istorijsko pamćenje, i postaju svojevrsne vizuelne arhive. Astrid Erl naziva filmove o Holokaustu i nacionalsocijalizmu „paradigmatskim filmovima sećanja“ (Erinnerungsfilms) (videti Erl i Wodianka 2008b:9), i na tom tragu filmske narativizaciju traume jugoslovenskih ratova možemo označiti takođe kao paradigmatičke filmove sećanja. Takođe, u osvrtu na pojmove *traumatskog* (Dženet Voker) i *post-traumatskog* (Džoša Hirš) *filma* (potonji je možda preciznija odrednica) kao filma koji reprezentuje traumatske istorijske događaje i reprodukuje traumu kroz svoj specifični dijegetski svet, sva ostvarenja kojima se u ovoj studiji bavimo nosioci su ovog atributa.

Prema vremenskoj distanci koju narativ zauzima u odnosu na vremenski raspon jugoslovenskih ratova (1991.-1999.), tri velike grupe postjugoslovenskog filma predstavljaju filmovi koji:

- 1) direktno tematizuju ratne sukobe** u bivšoj Jugoslaviji ili se pak glavna narativna okosnica gradi u kontekstu rata („Lepa sela lepo gore“, „Ubistvo sa predumišljajem“, „Svjedoci“, „Živi i mrtvi“, „Crnci“, „Savršen krug“, „Nafaka“) te problematizuju pitanja **nacionalnog identiteta**
- 2) tematizuju život nakon rata** u tranzicionim društvima u novonastalim nacionalnim državama i pokušaj **re/konstrukcije individualnog identiteta** („Četvrti čovek“, „Ničiji sin“, „Grbavica“, „Snijeg“)
- 3) tematizuju repetitivnost rata** kao socio-političke matrice karakteristične ne samo za jugoslovenski prostor već i čitav Balkan („Podzemlje“, „Čarlston za Ognjenku“, „Pre kiše“), te narativizacijom pređašnjih ratova donose referencu na najskoriji rat.

Ova podela delimično može korespondirati sa podelom na tri stilske tendencije i tri modusa reprezentacije koju donosi Jurica Pavičić u svojoj studiji *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* – naime, druga grupa filmova odgovarala bi Pavičićevom *filmu normalizacije*, a treća *filmu samobalkanizacije*. *Film normalizacije*

[...]karakterističan je za dvijetisućite, dakle razdoblje nakon svršetka jugoslavenskih ratova i promjena režima u Srbiji i Hrvatskoj. To usmjerenje - koje nazivam *film normalizacije* (ili konsolidacije) – znači potpuni odmak od stilske dominante *filma samobalkanizacije*. Grotesku i

stilizaciju odmjenuje minimalistički realizam, likove „balkanskih divljih ljudi“ [Longinović, 2005: 37-46] odmjenuju junaci sposobni za katrzu, promjenu i društvenu promociju, a pasivnu dramaturgiju žrtve *filma samoviktimizacije* odmjenuje dramaturgija koja se vraća klasičnim narativnom stilu i uključuje junake koji aktivno razrješuju probleme. (Pavičić 2011: 22)

Pod filmovima *samoviktimizacije* Pavičić podrazumeva filmove sa oštrijim nacionalističkim diskursom koji čitavu jednu naciju posmatraju kao žrtvu („Četverored“ Jakova Sedlara npr).

Ukoliko bismo poredili teme odabranih postjugoslovenskih filmova sa temama jugoslovenskog posleratnog filma, primećujemo određene podudarnosti a one proizilaze iz neminovne komparacije narodnooslobodilačkog rata vođenog od 1941.-1944. (nakon koga nastaje *druga* Jugoslavija kao nadnacionalni konstrukt), sa ratovima na prostoru te iste *druge* Jugoslavije (rat u Hrvatskoj i rat u Bosni i Hercegovini, nakon kojih nastaju nacionalne države i nove federacije) u smislu rata kao tematskog *leitmotifa*. Tada zapravo govorimo o prvoj grupi filmova koji direktno **tematizuju ratne sukobe** a koji bi se tematskim paralelizmom mogle porediti sa korpusom jugoslovenskih filmova (*crvenih vesterna*) o sedam neprijateljskih ofanziva kao i sa filmovima o otporu ilegalaca u urbanim sredinama tokom ratne okupacije. Najdirektnija tematizacija rata očituje se u sledećim ostvarenjima – „Lepa sela lepo gore“ u kome deo srpskog odreda u Istočnoj Bosni ostaje okupiran u jednom tunelu, u „Crncima“ specijalni odred hrvatske vojske odgovoran za zločine nad srpskim civilima traži po šumama oko Osijeka svoju jedinicu, u „Živim i mrtvima“ takođe odred hrvatskih vojnika dejstvuje u Zapadnoj Bosni, u

„Svjedocima“ rat je aktuelan u pozadini iako se radnja odvija u kontinentalnom hrvatskom gradu; dva ostvarenja direktno tematizuju opsadu Sarajeva, a to su „Savršen krug“ i „Nafaka“. Radnja „Ubistva s predumišljajem“ odvija se za vreme sukoba u Hrvatskoh i Bosni 1992. ali u „mirnodopskom“ Beogradu budući da SR Jugoslavija zvanično nije bila u ratu.

Druga tematska podudarnost jugoslovenskog posleratnog i postjugoslovenskog filma jeste **tematizacija života nakon rata** – u slučaju jugoslovenskog filma, na delu je bila tematizacija obnove i izgradnje ratom razrušene zemlje⁶². Postjugoslovenski film koji tematizuje život nakon rata u odnosu na kolektivni duh obnove *druge* Jugoslavije ispostavlja sasvim različitu individualističku optiku koja gotovo uvek naglašava različite oblike post-traumatskog ratnog sindroma i teskobno prilagođavanje tranzicionom periodu oslabljenih ekonomija i agresivnog diktata konzumerizma i liberalnog kapitalizma koji je smenio nekadašnji jugoslovenski model socijalizma. U ovim ostvarenjima dominira motiv traumatskog sećanja – rat kao trauma je vremenski isuviše blizak događaj da bi se mogla načiniti kako istorijska tako i individualna distanca, bilo da su protagonisti neposredni učesnici u ratnim dejstvima, bilo da su žrtve silovanja i drugih oblika nasilja, bilo da su traumatizovani gubitkom bližnjih u ratu, a odlika ovog motiva je nemogućnost uobličanja sećanja i artikulacije traumatskog iskustva, repetitivna zakočenost u primarnoj traumi koja se najčešće razrešava kobno (samoubistvom) po protagonistu koji je muškarac. Ženska, pak, pozicija

⁶² „Prekobrojna“ Branka Bauera iz 1962. koja ima afirmativni karakter, za razliku od radikalnog otklona koji će doneti *crni talas*⁶² demistifikujući ideale narodnooslobodilačkog rata i samoupravnog socijalizma („Crveno klasje“ , „Zaseda“, „Kad budem mrtav i beo“ Živojina Pavlovića, „Rani radovi“ Želimira Žilnika itd...) ili pak urbani život kao reprezentacija svojevrsnog melodramskog raja koji predstavlja drugu vrstu otklona „Ljubav i moda“ Ljubomira Radičevića, „Višnja na Tašmajdanu“ Stoleta Jankovića) pa sve do perioda nakon Titove smrti (kad svakako više i ne podrazumevamo pridev *posleratni*) kroz Kusturičino ironizovanje jugoslovenskog idealizma sloboda i ravnopravnosti („Sjećaš li se Doli Bel“ iz 1981. i „Otac na službenom putu“ iz 1985.).

traumatizovane žrtve otvara nadu i mogućnost integracije u novo društvo kroz prevladavanje traume.

U „Ničijem sinu“ Arsena Ostojića, potagonista Ivan, ratni invalid domovinskog rata i žrtva post-traumatskog sindroma, otkriva svoje pravo „polutansko“ poreklo saznajući za postojanje biološkog oca, Srbina, dok se njegov formalni otac, Hrvat, kandiduje za poslanika u Saboru skupljajući političke poene naglašenom nacionalističkom retorikom – nekadašnji industrijski grad, Sisak, u periodu nakon rata tavori u razorenoj ekonomiji dok civili i nekadašnji hrvatski borci, mnogi invalidi, nalaze u stanju bezizlaznosti. U „Četvrtom čoveku“ Dejana Zečevića, protagonista, major vojne bezbednosti, pokušava da povрати pamćenje i rekonstruiše zločin nad sinom i suprugom, otkrivši da je nekada i sam bio zločinac, ubica civila na ratištu u Bosni – iako Srbija kao deo nekadašnje SRJ zvanično nije bila u ratu, posledice ratova u bivšoj Jugoslaviji vidljive su ne samo u svakodnevnom životu običnih ljudi prestonice već i kroz tranzicioni krimonogeni milje podzemlja, korumpiranih političara i pripadnika bezbednosnih službi. U „Snijegu“ Aide Begić, u malom mestu u istočnoj Bosni gde je nakon masakra nad muslimanskim muškarcima preostala komuna žena, entuzijazam protagonistkinje Alme da neposredno nakon rata kolektivnim naporima stvori manufakturu „koja će hraniti po' Bosne“ slama bespoštedni kapitalistički apetit stranih građevinskih investitora – posrednik u pregovorima sa strancima je, apsurdno, Srbin iz susednog sela, odgovoran za zločin, a normalizacija života podrazumeva prećutno mandatorno prevladavanje optužbi i animoziteta. Pokušaj normalizacije života nakon rata u Sarajevu tema je i „Grbavice“ Jasmile Žbanić – mlada žena Esma, silovana u logoru za vreme rata krije od svoje ćerke Sare

identitet oca, Srbina, fabrikujući priču o ocu *šehidu*⁶³, muslimanu koji je poginuo u ratu, a život u Sarajevu i mirnodopskoj Bosni krajnje je ekonomski nezavidan – žene rade za mali novac ili u fabrikama ili u noćnim klubovima, a muškarci su nekadašnji borci koji su mahom ratni profiteri ili nedovršeni studenti koji odlaze na Zapad očekujući ekonomsko blagostanje.

Ono što nije bilo karakteristično za jugoslovenski posleratni film postaje paradigma postjugoslovenskih filmskih narativa a to je motiv **repetitivnosti istorije sukoba i ponavljanje rata** kao kobi, kao usuda svih balkanskih pa time i jugoslovenskih naroda. Osim u zaista retkim slučajevima koji predstavljaju izuzetak ali ne i pravilo („Marš na Drinu“ Žike Mitrovića iz 1964.) jugoslovenski ratni film je tematizovao samo i jedino narodnooslobodilačku borbu u Drugom svetskom ratu. Kako filmska autorka Mila Turajlić, rediteljka dokumentarnog filma „Cinema Komunisto“ u jednom intervjuu primećuje:

Jugoslavija [je] jedan narativ na način sličan onome na koji Amerika ima svoj san. I Jugoslavija je imala svoj san: zemlja blagostanja, bratstvo i jedinstvo, narodi i narodnosti. To su sve elementi jednog narativa. U tom smislu, ratni film je priča o postanku: svet je nastao od NOB-a i to je zvanični narativ nastanka. (Turajlić u Kožul 2011)

U temama jugoslovenskog filma, dakle, nema mesta cikličnosti istorije jer istorija zapravo počinje od stvaranja *druge* Jugoslavije; u zvaničnom

⁶³ „Šehid može imati tri različita značenja: mučenik koji je umro zarad Alaha, onaj ko je poginuo u džihadu, ili Musliman koji je umro mučeničkom tragičnom smrću“ (Morag 2013: 228)

komunističkom narativu ona ne baštini tradiciju *prve* Jugoslavije koja je bila monarhistička država dekadentne građanske klase koja je eksploatisala radništvo i seljaštvo, država socijalne, nacionalne i rodne nejednakosti. Postjugoslovenski film, pak, ima neprestane reference na *drugu* Jugoslaviju, ona je prisutna kao “fantomski ud”, kao istovremeno mesto i nostalgije i traume, o čemu ćemo detaljno govoriti kasnije. O čitanju istorije kroz višestruke vremenske perspektive čime se „prekida jedinstvo i koherentnost zvaničnih verzija u neočekivano donosi i dodir nostalgije“ (Daković 2007) recimo detaljno govori i Nevena Daković u radu „Iz prošlosti: Sećanja i nostalgija u (post)jugoslovenskom filmu“, kao i Dina Jordanova u studiji *Film u plamenu: Balkanski film, kultura i mediji (Cinema in Flames: Balkan Film, Culture and Media)*.

Ostvarenja u kojima je značajan motiv repetitivnosti rata na jugoslovenskim prostorima su najpre “Podzemlje” Emira Kusturice u kome je čak i u međunatpisima koji najavljuju tri celine (Rat – Hladni rat – Rat) potcrtan motiv rata kao *modus vivendi* jer i kada ne traje rat, traje sećanje na rat i glorifikacija NOB-a; zatim “Ubistvo s predumišljajem” u kome je podvučen paralelizam kriznih trenutaka protagonistkinje Jelene (dok traju sukobi u Hrvatskoj i Bosni) i njene bake Jelene (neposredno po oslobođenju Jugoslavije); u “Lepim selima...” Srđana Dragojevića istorija ratova se ponavlja baš u mitskom mestu traume, tunelu – najpre ga nakon NOB-a u periodu obnove zemlje otvaraju socijalistički funkcioneri da bi u njemu 50 godina kasnije ostali opkoljeni pripadnici Milanove čete; “Živi i mrtvi” u kome na istom lokalitetu u zapadnoj Bosni ominoznog imena Grobno polje i unuk (u toku rata u Hrvatskoj) i deda (u toku Drugog svetskog rata) doživljavaju kobnu sudbinu u vremenskom rasponu od pola veka; u “Pre kiše” Milča Mančevskog na ovu pravilnost ponavljanja rata ukazuje ne samo kružna pripovedna struktura i direktna vizuelna manifestacija kruga (jedan od

uvodnih kadrova iz gornjeg rakursa igre dece sa dugovekim kornjačama u krugu od pruća) kao i verbalno ponavljanje sintagme “Vreme nikad ne umire. Krug nije pravilan” već i doktor, prijatelj glavnog junaka Aleksandra, ratnog reporerera koji se nakon 16 godina vraća u Makedoniju, govori da je rat kao virus, citirajući stih iz Šekspirovog *Magbeta* – “Hoće li ove ruke ikad biti čiste?”. U “Čarlstonu za Ognjenku” Uroša Stojanovića koji tematizuje život seoskih srpskih žena čiji su muževi poginuli na frontu tokom Prvog svetskog rata, sam narator u ironijski intoniranim pasażima naglašava da je naricanje porodični zanat glavnih junakinja, Ognjenke i Male boginje, talenat nasleđen od čukunbabe koja je oplakivala muža koji se nije vratio iz rata; ono malo preostalih muškaraca po selima karikaturalni su ostaci balkanskih ratnika.

Međutim, u nekoliko pomenutih filmova s dominantnim motivom ponavljanja istorije sukoba, kao i u filmovima koji tematizuju život u postjugoslovenskim državama, stidljivo ili pak eksplicitno prisutan je i motiv nostalgije, čežnje za nepovratnom jugoslovenskom prošlošću – jedna od junakinja “Snijega”, Nadija, s nostalgijom se priseća televizijskog programa “Opstanak” i bezbrižnog života u socijalizmu (“Kako smo Omer i ja lijepo živjeli nekada”); u “Grbavici” se nostalgijski potencijal ogleda u primeni dijegetičkih muzičkih numera – moderne pop napeve tinejdžera u autobusu nadglasava sredovečni čovek koji peva stihove grupe “Indeksi” – “Sve ove godine...”, a u jedinoj melodramskoj ljubavnoj sceni na roštilju protagonistkinja Esma i Pelda slušaju “Odiseju” Lea Martina – obe numere su prepoznatljiva mesta jugoslovenske pop-kulture. Ipak, najsnažniji motiv nostalgije za Jugoslavijom donosi jedan od junaka Kusturičinog “Podzemlja”, brat protagoniste Marka, jurodivi Ivan, koji se nakon ratova 1990.-ih, u sceni post-mortem fantazije susreta svih junaka na imaginarnom ostrvu, direktno

obraća gledaocu i navodi: “Sa bolom, tugom i radošću sećaćemo se naše zemlje...”

U dva filmska narativa korišćen je i nespecifičan motiv *priče mrtvog čoveka* kojim se naglašava fikcioni karakter narativa – u “Savršenom krugu” priču o opsadi Sarajeva pripoveda Hamza koji se zapravo obesio kao svedok nepodnošljive patnje u rodnom gradu, takođe se i razočarani Ivan u završnim scenama “Podzemlja” obesio u jednoj crkvi na ratištu u Bosni nakon čega se u direktnoj ispovesti obraća gledaocima u pomenutom post-mortem finalu.

U postjugoslovenskom filmu teško je izdvojiti čist žanr – kao i u svim postmodernim narativima, zapaža se hibridizacija⁶⁴ žanrova. Podelu na hibridne žanrove donosimo da bismo pokazali kako se u odabranim delima, kroz različite, polifone žanrovske matrice, ispisuje zapravo kvalitativno isti fragmentisani i traumatski narativ, kroz nelinearnu, skokovitu naraciju. Upravo smo na tragu onoga što je iznela Nevena Daković u razmatranju „uobličavanj(a) sećanja, (re)interpretacija prošlosti i istorije u umnoženoj žanrovskoj i stilskoj optici – od parodije, gorke komedije, petparačke književnosti, stripova, do nadrealizma“ u filmovima 1990.-ih – ona ističe dva osnovna narativna modela: *neoradni film* i *istoriografsku metafikciju* (Daković 2008:69) a njima možemo pridodati i elemente groteske, socijalne drame,

⁶⁴ Označavanje pripadnosti nekog filma određenom žanru uvek podrazumeva mešanje i ukrštanje elemenata nekoliko žanrova. U teoriji filma i filmskoj kritici se naročito od '90ih godina akcentuje pojam *hibridnosti žanrova* a kako teoretičarka Dženet Stajger (Janet Staiger) podseća, „pojam 'hibridnosti' dolazi iz botanike i zoologije i opisuje ukrštanje različitih vrsta“ (Staiger 2007:135). Rik (Rick) Altman i Stiv Nili (Steve Neale) upućuju na intrinzičku hibridnost žanrova. U studiji *Žanr i Holivud (Genre And Hollywood)*, Nili ističe postojanje multidimenzionalnosti žanrova. “Mnogi holivudski filmovi – i mnogi holivudski žanrovi – su hibridni i multigenerički, a za opis pojedinih filmova koriste se hibridni termini poput „romantični vestern“ „vestern komična drama“, „vestern farsa“, „vestern misterija-melodrama“. (Neale 2000:137) Upotrebu pojma *hibridnosti* književna i filmska teorija duguju ponajpre Mihailu Bahtinu „Romanesknii hibrid⁶⁴ je *umetnički organizovan sistem spajanja jezika*, sistem čiji je cilj da pomoću jednog jezika osvetli drugi jezik, da modelira živu sliku drugog jezika.“ (Bahtin 1989:124).

melodrame i trilera. Gotovo da nije moguće pronaći čistu žanrovsku matricu pa tako zapravo pomenuta ostvarenja možemo svrstati, pored dve pomenute ključne, i u nekoliko hibridnih formi.

Žanrovski pejzaž bi, stoga, izledao ovako:

1. *neoradni film* – „Lepa sela lepo gore“, „Crnci“, „Živi i mrtvi“
2. *istorijska metafikcija* – „Podzemlje“, „Čarlston za Ognjenku“
3. *ratna melodrama* – „Nafaka“, „Savršen krug“
4. *melodramski neo-noir triler* – „Četvrti čovek“
5. *trilerska ratna melodrama* – „Svjedoci“
6. *porodična i majčinska melodrama* – „Grbavica“, „Snijeg“
7. *melodrama* – „Pre kiše“, „Ubistvo s predumišljajem“, „Ničiji sin“

1. O *neoradnom filmu* Nevena Daković govori kao žanru koji referiše na ratni film, u jugoslovenskim okvirima to je svakako *partizanski film* odnosno *crveni vestern* koji je slavio herojsku pobjedu u NOB, ali ukazuje da se narativizacija ratova devedesetih značajno razlikuje od primarnog modela. „Filmovi o ratovima čiji je ishod pre poraz nego pobjeda, a karakter bolno jasan, podležu složenijoj podeli“ (Daković 2000). Za *neoradni film* je, kako Daković dalje navodi, karakteristična „dekonstrukcija prošlosti radi rekonstrukcije stvarnosti“. Ratni film kao dominantni žanr jugoslovenskog posleratnog filma je „nativ glorifikacije“ dok je postjugoslovenski film koji tematizuje rat to jest „neoradni film – nativ sumnje i detronizacije ideala i idealizma“ budući da „(s)avremene ratne epopeje ne ispisuju novu verziju istorije već istoriju razlažu kritički, dekonstruišući auru uzvišenih žrtvi, večnih ciljeva i apsolutnih ideala“ (Daković 2000). Dakle, ono što je karakteristično za postjugoslovenske filmove koji narativizuju rat, *neoradne filmove*, pored duha vremena razumljivo odsustvo patosa, jeste i upadljivo odsustvo epske spektakularnosti karakteristične za *crveni vestern*.

U postjugoslovenskom *neoratom filmu*, za razliku od *crvenog vesterna*, iako naizgled postoji kolektivni junak (borbena četa na frontu ili u pozadini ratnih dejstava) autori se najčešće opredeljuju za individualnu perspektivu od početka do kraja filmskog narativa. Iako u primerima neoratnih filmova kao što su „Lepa sela...“ i „Crnci“ u ratnim akcijama učestvuje skupina aktera (u „Lepim selima...“ to je četa protagoniste Milana u istočnoj Bosni u kojoj su dva srpska seljaka Laza i Viljuška, zatim Profesor, kriminalac Velja, narkoman Brzi i kapetan Gvozden; u „Crncima“ reč je o specijalnoj diverzantskoj jedinici hrvatske vojske u Slavoniji takođe sačinjenoj od najrazličitijih socijalnih profila) njihova individualnost i različita, neretko kolebljiva motivacija učešća u ratu, drastično destabilizuju odlike primarnog uzora *partizanskog filma* u kome je dominantan kolektiv a pojedinac je samo reprezent ideje entuzijazma i vere u zajedničku pravednu pobedu nad neprijateljem. U filmu „Živi i mrtvi“ Kristijana Milića, Tomo, vojnik hrvatske vojske na zadatku u Zapadnoj Bosni, sa svojom četom je pod opsadom muslimanskih vojnika, ali je i njegova perspektiva dominantna budući da on deli identičnu sudbinu svog dede, hrvatskog domobrana na borbenom zadatku na istom mestu pre tačno 50 godina u Drugom svetskom ratu; u „Svjedocima“ Vinka Brešana, iako je priča o zločinu nad srpskim civilom u neimenovanom hrvatskom gradu ispričana iz vizure novinarke Lidije, policijskog inspektora i trojice pripadnika hrvatske vojske koji su i počinili zločin, dominantna je zapravo narativna perspektiva četvrtog vojnika koji spasava preživelu srpsku devojčicu i prijavljuje brata za počinjeni zločin. Svi ovi narativi, dakle, iako tematizuju ratna razaranja kroz koje prolazi kolektiv ili grupa, markiraju jedinstvene, individualne pozicije, što predstavlja radikalni odmak u odnosu na dominantnu matricu jugoslovenskog ratnog filma u kome kolektivni junak epitomizuje jugoslovensko zajedništvo i monolitan jugo-identitet. Upravo razlomljenost kolektiva i grupe do partikularnosti i lomnosti protagoniste kome je ne samo nacionalni, već i

socijalni, i kulturni identitet u ratnim okolnostima destabilizovan, jeste važno obeležje postjugoslovenskih ratnih narativa. Od epske spektakularnosti i afirmacije NOB-a, postjugoslovenski film čini radikalni otklon ka kamernijim i dramskijim individualnim optikama mračnih i neizvesnih budućnosti pri čemu je rat predstavljen samo i jedino kao destabilišući i dezorijentišući okvir u kome protagonista (a time i kolektiv) doživljava dekonstrukciju identiteta. Ovi narativi se u svojoj stilizaciji daleko više približavaju savremenim svetskim iskoracima neoratnog filma, od Holivuda („Spasavanje redova Rajana/Saving Private Ryan“ Stivena Spielberg/Steven Spielberg (1998.), „Marinac/Jarrhead“ Sema Mendeza/Sam Mendes (2005.)) preko ruske kinematografije („Rat/Voyna“ Alekseja Balabanova (2002.) do izraelskog „Libana/Lebanon“ Samuela Maoza (2009.).

2. U definisanju pojma *istorijska metafikcija*, Linda Hačion (Linda Hutcheon) najpre zapaža da su „istorija i fikcija [...] oduvek bili žanrovi poznati po poroznosti“ a pozivajući se na Cvetana Todorova dalje navodi da „istoriografska metafikcija sugerise da istina i laž zaista ne mogu biti pravi termini prilikom razmatranja fikcije“ (Hačion 1996: 180, 185) kao i da "dvadeseti vek kombinuje nostalgiju i ironiju da bi produkovao istorijske metafikcije" (Hutcheon 1998). Hačionova takođe ukazuje na problematizovanje prirode istorijskog znanja, te karakteristike *istoriografske metafikcije* bivaju „samorefleksivnost, teorijska samosvest o istoriji i fikciji kao ljudskim konstruktima, preispitivanje i prerada prošlosti, sumnja u postojanje istorije i istine.“ (Daković 2008: 71). Iskoristićemo i tvrđenje Dakovićeve prema kojoj filmski narativi problematizuju konstrukciju i istorije i fikcije. Složićemo se sa ovakvim stanovištem Linde Hačion i Nevene Daković i dodati da amalgamizacija fikcije i faksije problematizuje zapravo oba režima istine – i istinitost istorijskih činjenica/fakata i istinitost same

fikcije koja podriva samu sebe u neprekidnim autorefleksivnim preispitivanjima.

O postmodernoj istoriografskoj metafikciji kao kišobran-kategoriji Ansgar Ninning navodi da se ona tiče

[...]ne toliko istorijskih događaja, ličnosti i činjenica koliko rekonstrukcije prošlosti iz ugla sadašnjosti [...] podsećajući čitaoca da je istorija, dok postoji kao kontinualni kolektivni proces, dostupna jedino kao narativ koji proizvode ljudska bića koja se sećaju, tumače i predstavljaju događaje sa određene tačke gledišta. (Nünning 2010: 216)

Ovo obeležje je najviše primenjivo na Kusturičino „Podzemlje“ a delimično i na „Čarlston za Ognjenku“ Uroša Stojanovića.

„Podzemlje“ je tipičan metafikcioni narativ budući da su u primarnom narativu prisutni i sekundarni, u okviru jednog prisutno je još nekoliko – snimanje filma inspirisanog memoarima druga Marka, zatim bulevarska predstava na sceni tadašnjeg Narodnog pozorišta u kojoj glumi Natalija. Sa druge strane, problematizovana je tvorba istorije i fikcije kroz implementaciju stvarnih istorijskih ličnosti u fikcioni narativ – Marko nakon oslobođenja doživljava vrtoglavi politički uspon, postaje pesnik revolucije i u društvu je Tita – u dokumentarne snimke Josipa Broza na zvaničnim prijemima montažnom kolažnom tehnikom insertovan je i Markov lik. Metafikcioni momenat predstavljaju i dokumentarni inserti iz Maribora, Zagreba i Beograda u trenutku okupacije (obremenjeni ideološki različitim predznakom u korist Beograda/Srbije) kao i snimci Brozove sahrane u

Beogradu – disrupcija narativnog kontinuiteta ovim snimcima unutar primarnog narativa destabilizuje dijegetsku stvarnost primarnog narativa a time upućuje i na destabilizaciju samog jugoslovenskog hronotopa. Slično, u „**Čarlstonu za Ognjenku**“ muškarac iz grada u koga se zaljubljuje protagonistkinja Ognjenka, „čovjek od čelika“, akrobata i međuratna vašarska atrakcija, Dragoljub Aleksić, stvarni je lik koji je protagonista igranog filma „Nevinost bez zaštite“ iz 1942. ali i istoimenog dokumentarnog filma Dušana Makavejeva iz 1968. Takođe, iako u celini nije metafikcioni narativ, značajno je prisustvo metafikcionih motiva i u „Lepim selima...“ – kako u foršpici filma, kroz parodiranje filmskih žurnala FNRJ i tako i kroz posvetu “kinematografiji zemlje koja više ne postoji”, ali i referenci na partizanski ratni film u liku Gvozdena koga tumači Velimir Bata Živojinović.

3. Ratna melodrama jeste hibridni žanr *ratnog filma* i *melodrame* koja predstavlja jedan *kišobran žanr* koji podrazumeva jasnu podelu na dobro i zlo i junake pred koje je postavljen niz prepreka, no atmosferu melodrame gotovo uvek boji anticipacija zle sudbine i kobi. Melodramu takođe karakteriše hipetrofirana emocionalnost – kako u svojoj studiji *Melodrama nije žanr* navodi Nevena Daković "(e)mocionalna teleologija melodrame je [...] prefinjena igra sa gledaočevim osećanjima" a "(e)ekat melodrame se može okarakterisati kao totalna katarza, potpuno uranjanje u svet dela kao spasonosnog zaborava koji pruža bekstvo od stvarnosti" (Daković 1994:53). Narativ „Nafake“ i „Savršenog kruga“ ispisuje se u oba slučaja u Sarajevu pod ratnom opsadom, u pozadini je linija fronta a sam grad je granatiran i pod srpskom snajperskom paljbom. Snažni melodramski momenat u „Nafaki“ donosi nekoliko ljubavnih priča budući da su žene ravnopravni protagonisti u pozadini rata – središnja nosi *happy end* i krunisana je venčanjem, i to je priča Afroamerikanke Dženet, novinarke koja se zaljubljuje u Crveno oko (Red Eye), dok je jedna od

ljubavnih priča primer klasične melodrame sa kobnim završetkom, nerealizovanom ljubavnom vezom i to je odnos glumice Lane i vojnika invalida Ahmeta. I sam naslov filma upućuje na melodramski potencijal poigravanja sa sudbinom čiji nepredvidivi obrti rukovode životima melodramskih junaka - Dženet u *voice-over* naraciji govori: "*Nafaka... Luck.. and it isn't... Faith...and it isn't*" ("*Nafaka... Sreća... ali i nije... Sudbina... ali i nije*"). U „Savršenom krugu“ Ademira Kenovića tematizovan je život u Sarajevu pod opsadom srpskih vojnika u kvartu u kome živi protagonista, pesnik Hamza – kolektivni junak jeste grupa suseda iz kvarta, među kojima je i jedan Srbin, Hamzin prijatelj, kao i dva muslimanska dečaka sa periferije grada koji su svedoci masakra nad civilima, ali ipak je Hamza ekskluzivni lik kroz čije se reminiscencije i fantazije o smrti pripoveda priča o civilima u ratnim razaranjima. „Savršen krug“, pak, donosi drugačiji melodramski potencijal – pesnik Hamza kome su žena i ćerka otišle iz grada brine se kao surogat-roditelj o dva siročeta koje ne uspeva da transportuje kroz tunel; tu je kob i najavljena uvodnom sekvencom obešenog pesnika koji pripoveda svoju priču, kao *priču mrtvog čoveka*.

4. Kao i u jugoslovenskoj, i u postjugoslovenskim kinematografijama *triler*⁶⁵ i *kriminalistički film* predstavljaju izuzetke, nikako nosioce glavnotokovskih žanrova. „Četvrti čovek“ u režiji Dejana Zečevića, jedinog žanrovskog eksperimentatora mlađe generacije srpskih reditelja (horor, komedija, crna komedija, triler, ratni film) predstavlja hibrid *neo-noir trilera* i *melodrame*, budući da protagonista, major, u procesu povratka sećanja nakon dvomesečne kome istražuje ubistvo supruga i sina, započinje vezu sa

⁶⁵ *Triler* je žanr koji „[...]gledatelja ispunjuje napetošću i osjećajem neizvesnosti (*suspense*) a u vezi s događajima deliktinoga, kriminalnog karaktera, u kojima se gubi bazična egzistencijalna sigurnost, odnosno čiji razvoj za glavni lik i/ili više drugih likova može imati konačne kobne posledice“ (Peterlić 1990:626)

atraktivnom Teodorom, otkriva deo po deo svog identiteta (bivšeg majora vojne bezbednosti) sve do fatalnog otkrića da je on zapravo ubica za kojim traga. Triler žanrovski elementi nalaze se u narativu potrage za ubicom i rešavanju misterije (*whodunit*) dok se melodramski momenat gradi naglašenim patosom u scenama majorovih reminiscencija na porodičnu situaciju u kojoj je sin, tinejdžer i narkoman a supruga u neurotičnom delirijumu najavljuje odlazak iz doma, kao i u ominožnom tonu nove romanse koja nastaje u periodu najveće životne krize protagoniste.

5. *Trilerska ratna melodrama „Svjedoci“* poseduje ne samo komplikovanu narativnu strukturu (sličnu „Lepim selima...“) već u sebi objedinjuje hibrid *trilera*, *neoratnog filma* i *melodrame* – sa jedne strane, novinarka istražuje slučaj ubistva jednog Srbina i nestanak njegove ćerke u hrvatskom neimenovanom gradu, u toku je i policijska istraga, što su svakako elementi trilera (i iako su ubice, trojica hrvatskih vojnika, gledaocu poznate, *suspens* ne izostaje jer se neprestano opstruira gledaočeva investicija i empatija za jednog junaka u višedimenzionalnim pripovednim perspektivama); sa druge strane, u reminiscencijama Kreše, starijeg brata jednog od egzekutora, takođe vojnika, prisutne su scene sa fronta u Hrvatskoj, a takođe je sam grad tranzitno mesto vojnih konvoja, što „Svjedoke“ pozicionira i kao *neoratni film*; konačno, film završava potenciranim melodramskim nabojem – ne samo da novinarka Lidija ostaje u ljubavnoj vezi sa Krešom koji je na ratištu izgubio nogu, već sa njim oslobađa i prisvaja preživelu srpsku devojčicu te u kadru izlazećeg sunca, slikani s leđa, njih troje čine novu porodicu kao novi ljudi koji će stvoriti bolji svet.

6. *Porodična i majčinska melodrama* je hibridni okvir koji je najbliži određenju dva bosanskohercegovačka ostvarenja dominantno ženske optike i

pripovedačke pozicije, a u oba govorimo o krnjoj porodici ili pak o osećaju porodičnog zajedništva/komune pre nego o klasičnom nukleusu porodice koju čine bračni par i dete/deca. Oba filma, „Grbavica“ i „Snijeg“ narativizuju živote žena nakon rata u Bosni, „Grbavica“ u urbanoj sredini (Sarajevo) a „Snijeg“ u ruralnoj sredini (imaginarni toponim Slavno u istočnoj Bosni). Na "Snijeg" bismo naročito mogli primeniti odlike melodrame koja "ide od naturalizma do onirizma, od realnosti do iluzije, od ontološkog do magijskog realizma" (Daković 1994: 69). Na izvestan način, kroz razrešenje konflikta, oba ostvarenja u svojim završnicama donose *happy end*, eksploatišući narativnu odliku melodrame koja „ne rešava krizu poretka već krizu u poretku kao ritual očišćenja i iskušavanja društva“, a iako se radnja ova filma odvija nakon rata u Bosni, baš kao što je slučaj u melodrami „imanentno vreme [...] je prošlost“ (Daković 1994: 14, 135) odnosno, junakinje u potpunosti borave u prošlosti i svojim sećanjima.

7. Melodrame „Pre kiše“ i „Ubistvo s predumišljajem“ iako su pozicionirane u istorijski kontekst, u stvarna dešavanja – prvi u Makedoniju za vreme rata u Bosni, dok se anticipira i oružani sukob Makedonaca i Albanaca; drugi u dve vremenske ravni – neposredno nakon oslobođenja 1944. u Beogradu i za vreme rata u Hrvatskoj 1992. takođe u Beogradu dok traju studentski protesti – oba donose snažne ljubavne priče i individualnu patnju u kolektivnom kontekstu haosa i razaranja, stradanje ali i katarzična iskupljenja pojedinih aktera. „Ubistvo s predumišljajem“ unekoliko predstavlja izuzetak budući da ne tematizuje ratne sukobe direktno, već se radnja odvija u pozadini, to jest u Beogradu, dok teku ratni sukobi u Hrvatskoj i Bosni, ali Beograđanka Jelena, upoznavši Bogdana, Srbina iz Slavonije, ranjenog borca koji je u Beogradu na oporavku, jeste protagonist koja u ovakvim okvirima traga za sopstvenim identitetom istražujući sudbinu svoje bake iz perioda neposredno nakon Drugog svetskog rata. U

„Ničijem sinu“ čija se, pak, radnja odvija u (post)tranziciono doba, na poziciju protagoniste, ratnog invalida Ivana, utiče traumatsko sećanja na rat, i to ga u potpunosti opstruira da izgradi i održi sopstvenu porodicu, ali istovremeno i destabilizuje njegovu poziciju u primarnoj porodici gde od dva oca zapravo ne uspostavlja odnos ni sa jednim.

4.2. Struktura narativnog teksta: narator i fokalizator kao mesta konstrukcije identiteta

Sve tri kategorije narativnog teksta – *glas* (tipovi naratora), *način* (tipovi fokalizatora) i *vreme* (poredak i učestalost) razmatraćemo u funkciji konstrukcije identiteta – *glas* i *način* ticaće se tvorbe rodnog identiteta a poredak kao potkategorija *vremena* takođe je važan za razmatranje budući da se kroz nelinearnu naraciju i fragmentaciju sećanja reflektuje i destabilizovani identitet lik-naratora i lik-fokalizatora čime se de/konstruiše i nacionalni identitet.

Narativni nivoi u pojedinim ostvarenjima u većoj ili manjoj meri biće od važnosti za analizu u zavisnosti da li „ugnežđeni“ narativi reflektuju destabilizaciju identiteta.

4.3. Konstrukcija metafikcionih narativa

Metafilmsko pripada polju **metafikcije**, fikcije o fikciji i fikcije u fikciji. Kako Linda Hačion navodi „(m)etafikcija [...] je fikcija o fikciji, to jest, fikcija koja u sebi uključuje komentar na sopstveni narativ i/ili lingvistički identitet“ a kojoj se može pridodati i pridev „narcistička“ da bi se označila tekstualna samosvest (Hutcheon 1984:1). Metafilmski elementi u igranim filmskim ostvarenjima se zapažaju kao segmenti koji direktno samosvesno i autorefleksivno „progovaraju“ o mestu filmske fikcije unutar fikcije⁶⁶. Budući da se filmski narativ predstavlja gledaocu kao realnost kroz svesni čin gledaočeve *suspenzije neverice*⁶⁷, pojava nove fikcije u okviru primarnog narativa (shvaćenog kao realnog) ili tek kraća referenca na filmsku fikciju zapravo destabilizuju primarni narativ, podrivajući njegovu „realnost“. I ne samo njegovu – kako ćemo u nastavku pokazati, pojedina ostvarenja postjugoslovenskog filma upravo svojom metafilmičnošću dekonstruišu i destabilizuju samu stvarnost, bilo kroz istoriju i prošlost, bilo kroz savremeni trenutak, pomerajući je u domen fikcije, izmaštanog, fantazije, sve do košmara.

Možda je najkompleksniji primer film „Lepa sela...“ – u foršpici, autor Srđan Dragojević boji ovo ostvarenje trenutnom samosvešću postavljajući natpis „Ovaj film je posvećen kinematografiji zemlje koja više ne postoji“. Na samom početku gledaocu se ukazuje da ne sme podleći suspenziji neverice, da ne sme poverovati da je filmski narativ realnost, pozivajući ga na odmak. Sam filmski narativ se tako uspostavlja kao samosvestan, kao svestan toga da je

⁶⁶ Najpoznatiji primeri su Vajlderov/Wilder „Bulevar sumraka/Sunset Blvd“ (1960.), Felinijev/Fellini „8 1/2“ (1962.), Godarov/Godard „Prezir/L'Mepris“ (1963.), Trifoova/Truffaut „Američka noć/La Nuit Americaine“ (1973.), „Žena francuskog poručnika/French Lieutenant's Wife“ (1981.) K. Rajsa/ Reisz, Angelopulosov/Angelopoulos „Odisejev pogled/Ulysses Gaze“ (1995.), ili pak kao deo filmske fikcije prezentovan protagonistima („Maratonci trče počasni krug“ S. Šijana (1982.), Tornatoreov „Cinema Paradiso“ (1988.))

⁶⁷ Engl. *suspension of disbelief*

(samo i jedino) *film*. Druga veoma važna odrednica ovakve posvete u sebi nosi dvostruku poruku. Sa jedne strane – *kinematografiji* zemlje koja više ne postoji a sa druge kinematografiji *zemlje* koja više na postoji. Ne postoje više, iz Dragojevićeve autorske perspektive, ni kinematografija, a ni zemlja, odnosno, čim ne postoji kinematografija ne postoji ni zemlja, i obrnuto – nema kinematografije bez zemlje. Kinematografija služi da legitimizuje postojanje jedne zemlje, a zemlja postoji da bi stvorila kinematografiju i to predstavlja metanarativni komentar. Oba pojma, i kinematografija i zemlja uspostavljaju se kao krhki, destabilizovani narativi, konstrukti koji su umrli u isto vreme i na istom mestu, baš tu, u tunelu, koji postaje dramsko čvorište čitavog filmskog narativa „Lepih sela...“. Ta zemlja koja više ne postoji i ta kinematografija koje više nema jesu Jugoslavija i njena kinematografija. Međutim, Dragojević ne posvećuje svoj film zemlji Jugoslaviji već njenoj kinematografiji – i tu je na delu svojevrsan namerni metanarativni paradoks – iako svestan da je jugoslovensku kinematografiju dominantno bojio *crveni vestern* i narativizacija NOB-a koji su kreirali i konstruisali sliku jugoslovenske neraskidive zajednice maskirajući njene nedostatke i njenu fragilnost, Dragojević legitimizuje upravo kinematografiju nauštrb legitimiteta jedne zemlje, birajući tako film kao svoj zavičaj, kao svoju zemlju, kao svoju nacionalnost i svoje državljanstvo. Takođe, glumac Velimir Bata Živojinović u ulozi Gvozdena, kapetana nekadašnje JNA a tadašnje Vojske Jugoslavije (1994.) koji svojim prisustvom evocira sve uloge u partizanskim filmovima, poglavito Valtera – on sam epitomizuje filmsko *mesto sećanja* na Jugoslaviju i čitavu njenu kinematografiju.

Još jedna metafilmska intervencija u „Lepim selima...“ je parodiranje filmskih žurnala. U početnoj sceni crno/bele fotografije koja fingira filmske žurnale bivše SFRJ o obnovi i izgradnji zemlje, Dragojević parodira ritualne

svečanosti u kojima lokalni socijalistički rukovodioci presecanjem vrpce udahnuju život artefaktima društvenog života. Ovoga puta, otvara se tunel „Bratstvo i jedinstvo“ čiju će kôb zacrtati nekoliko kapi krvi iz palca neveštog rukovodioca koji poseca sebe umesto vrpce - ovaj samopovređujući čin je obremenjen tim kobnim predznakom propasti i stradanja kao imanentnog narativa svih balkanskih naroda.

Konačno, najsnažniji metafilmski pečat donosi upotreba VHS kamere koju je u tunel donela američka novinarka Liza. Kada joj Milan traži da snimi Lazinu smrt u tunelu, ona, iako ratni reporter, to odbija rečima „You’re just a bunch of electronic images“ („Vi ste samo gomila elektronskih slika“) time u potpunosti devalvirajući realnu smrt i realni život, svodeći ih na elektronske slike i celuloidne frejmove koje je moguće naći uvek, i čija proliferacija je neporeciva. Međutim, njen melodramski poljubac sa Veljom, filmski i holivudski namešten i samosvesno naglašen od strane dvoje aktera (Velja će ga sam opisati kao „pravo, holivudsko krljanje“), preliće se direktno u smrt jer će se Velja odmah potom ubiti pred kamerom. Konačno, ta ista kamera će zabeležiti, apsurdno, i smrt one koja nije želela da beleži smrt, Lize, u trenutku povlačenja iz tunela. Kamera će se, prepunjena visceralnim prizorima smrti, ugasiti jer će joj se isprazniti baterija. Smrt kao finalni narativ prepokriva i realni i zabeleženi život/smrt koji se uvek mogu čitati i kao fikcije.

U „Nafaki“ se, već s početka, bioskop i film uspostavljaju kao privilegovana mesta u odnosu na stvarnost. Otac jednog od protagonista, Ahmeta, pre pogibije radi kao kinooperater a Ahmet drži lokalni video-klub „American Dream“ i pasionirani je filmofil. U igri zavođenja sa pevačicom Lanom, koja predstavlja očiglednu vizuelnu evokaciju holivudske dive Lorin Bekol, Ahmet se igra pogađanja scena iz kulturnih holivudskih filmova („Poštar uvek zvoni

dva puta“, „Kabare“...) i vozi Lanu na motociklu obučen kao ikonični lik Marlona Branda u filmu „Divlji“ Lasla (Lazslo) Benedeka. Međutim, u fatalnom obrtu, Ahmet će kamerom zabeležiti i sopstveno ranjavanje na frontu i gubitak nogu, i tako traumatizovan, kao invalid, zabarikadiraće se u stan gde će neprekidno na zidu projektovati snimke Lane, krupne planove njenog nasmejanog lica koje je ranije načinio. Filmska slika unutar primarnog narativa „Nafake“ tako donosi dva režima istine – jedan nostalgični osvrt na zlatno doba Holivuda i na film kao *mesto sećanja*, te film kao bekstvo od ratnih razaranja u pozadini, a sa druge strane, filmska slika donosi visceralne prizore užasa, realnosti koja postaje toliko jeziva da je Ahmetova jedina moguća odbrana od nje – upravo beleška, zamrzavanje i zaključavanje njenih fragmenata u okvire filmskog kadra.

U filmu „Četvrti čovek“ metafilmičnost se ogleda kroz naslov, koji je direktna referenca na noir triler „Treći čovek/Third Man“ Kerola Rida/Carol Reed (1949.) u kome se u finalnom obrtu ispostavlja da je traženi treći čovek onaj za koga se veruje da je mrtav. U „Četvrtom čoveku“, pak, misteriozni četvrti za kojim protagonista traga je upravo sam protagonista, major.

Deo metafikcionog potencijala Kusturičinog „Podzemlja“ obradili smo kroz pojam istorijske metafikcije, a ovde ćemo se zadržati na metafilmskim elementima. Najpre, Kusturica u primarni filmski narativ, priču o ljubavnom trouglu Marka, Crnog i Natalije, u prvom delu pod nazivom *Rat* insertuje arhivske dokumentarne snimke otpozdravljanja okupatoru u Drugom svetskom ratu na ulicama Ljubljane i Zagreba odnosno vidnom odsustvu naroda sa ulica Beograda; takođe, na kraju drugog dela, *Hladnog rata*, Brozova smrt je ilustrovana direktnim arhivskim snimcima „plavog voza“ koji prenosi Titovo telo iz Ljubljane ka Beogradu i same sahrane kojoj su prisustvovali Brežnjev, Margaret Tačer i mnogi drugi svetski državnici.

Drugi metafilmski nivo nalazi se u snimanju igranog filma nastalog po memoarima Crnog *Proleće dolazi na belom konju*, epskog spektakla koga režira reditelj sa više nego jasnom referencom na Veljka Bulajića i sa ironijskim tretmanom *crvenog vesterna* u samom naslovu naglašenog patosa. Čak i glumci koji igraju protagoniste – Crnog, Marka, Nataliju i nemačkog oficira Franca jesu ti isti glumci, i taj uzbudljivi a istovremeno i zastrašujući susret Crnog i Natalije sa svojim *doppelgängerima* na filmskom setu nalikuje fenomenu anihilacije, susretu čestice i antičestice koji rezultira pretvaranjem materije u energiju i novom stvarnošću. Fikcioni svet primarnog narativa time (još uvek) ne prestaje da postoji ali kao da je načet i poljuljan prisustvom sekundarnog metafilmskog narativa i kao da je anticipirana njegova propast u budućnosti. Konačno, primarni narativ zaokružuje metanarativ koji mu donosi novo značenje – na kraju trećeg dela, takođe nazvanog *Rat*, svi likovi koji su mrtvi oživljeni su na jednom ostrvu i na ponovnom venčanju Markovog sina. Međutim, ovakvo *happy end* razrešenje nosi u sebi samosvest metafilmskog narativa budući da se brat Crnog, Ivan, obraća direktno u kameru, u jasnom metanarativnom deziluzionističkom postupku nalik Brehtovim (Bertold Brecht) strategijama epskog teatra a ta poruka zapravo znači: ovo što vam govorim, označava pripovest o nama samima, znači fikciju, a ne stvarnost, i ono o čemu ću govoriti, takođe će biti fikcija. Taj trenutak markira metafilmičnost naznačenog, četvrtog dela, narativa potencijalne harmonije i mira, istovremeno destabilišući stvarnost i verodostojnost primarnog narativa u kome su junaci mrtvi (a da li su mrtvi, i imaju li šansu za iskupljenjem?) i o kome se Ivan kao narator *aposteriori* izjašnjava kao bajkovitom, dakle, nestvarnom, fikcionalnom narativu - „Pričaćemo našoj deci priče koje počinju kao bajke: *bila jednom jedna zemlja...*“ Kusturičina složena igra metafilmičnosti u potpunosti destabilizuje i distorzira sliku stvarnosti kao mesta sumnje, repetitivnog preispitivanja i nepoverenja u stvarnost.

4.4. Tekstuelne analize odabranih filmskih dela

4.4.1. Tematizacija ratnih sukoba

4.4.1.1. „Lepa sela lepo gore“ Srđana Dragojevića

Narativ filma „Lepa sela lepo gore“ iz 1996. godine zasnovan je na istinitom događaju, ratnoj reportaži novinara nedeljnika „Duga“ Vanje Bulića, na čijoj su adaptaciji radili kao scenaristi radili Srđan Dragojević, Biljana Maksić i Nikola Pejaković. „Lepa sela...“ poseduju najfragmentarniju narativnu strukturu od svih u ovoj studiji razmatranih primera postjugoslovenskog filma – u preko 70 scena izložena je povest zasnovana na istinitom događaju, delu jedinice srpske vojske predvođene kapetanom Vojske Jugoslavije koja je opkoljena u napuštenom tunelu u istočnoj Bosni. U vremenskoj ravni ističu se „četiri precizno razdvojena sloja“ o kojima studiozno govori Nevena Daković u poglavlju posvećenom metaforičnom hronotopu u studiji *Balkan kao žanr*:

Motivacija ili situacija prošlosti koja je likove odvela u rat, tj. svaka vrsta identiteta, akomodirana je u jednom vremensko-narativnom sloju. Osnovni ili nulti nivo tvore prolog i epilog mitske/nacionalne neminovnosti rata/ulaska u tunel. Prvi pragmatično-politički nivo, smešten u sadašnje vreme, odvija se u bolnici; drugi – ideološki – satkan od flešbekova, jeste preživljavanje opsade u tunelu; a odatle počinje treći nivo koji nas odvodi dalje u pojedinačne sudbine u relativno proleptičkoj konstrukciji. (Daković 2008:86)

Glavni lik Milan (Dragan Bjelogrić), lokalni bosanski Srbin, dominantno usmerava narativnu perspektivu, budući da se čitava akciona priča o njegovoj jedinici ispostavlja iz njegove vizure, iz narativne sadašnjosti (1995.) u beogradskoj bolnici gde Milan leži teško ranjen. Narativ gradi polifonija različitih socijalnih, kulturoloških i ideoloških ličnih storija pripadnika Milanove čete – kumovi Laza (Dragan Petrović) i Viljuška (Milorad Mandić), srpske patriote iz sela u Srbiji koji u rat odlaze zbog Miloševićeve ratne propagande; Beograđani: kriminalac i „šmeker“ Velja (Nikola Kojo) koji odlazi u rat umesto mlađeg brata, studenta, i narkoman Brzi (Zoran Cvijanović), sin pukovnika JNA, koji u rat odlazi da bi izašao iz pakla narkomanije; kapetan JA Gvozden (Bata Živojinović), predstavnik generacije jugoslovenstva; Uča (Dragan Maksimović) čija je motivacija ponajmanje elaborirana i koji ispostavlja zapravo antiratnu poziciju Ferdinanda Selina (Celine) citirajući njegovu *Putovanje nakraj noći* i ironijsku sentencu „Lepa sela lepo gore“. Svi individualni flešbekovi likova iz Milanove čete kao pojedinačni hipo-narativi deo su složenijeg, uokviravajućeg primarnog narativa iz narativne sadašnjosti. Nad njim se, pak, nalazi ekstradijegetički nivo naracije koji pripada ekstradijegetičkoj narativnoj instanci (*tvorcu slike, image-makeru*) koji donosi metafikcione komentare.

U scenama opsade u tunelu, koja traje nekoliko dana, i pripada sekundarnom nivou naracije (hipo-narativu), fokalizacija je promenljiva, takođe pripada pomenutim likovima koji su likovi-fokalizatori, ali važan je i lik-fokalizator američke TV novinarke Lize koja se sa grupom zadesila u tunelu. U primarnom okviru naracije ranjeni Milan se nalazi u beogradskoj bolnici. U sekundarnom, „ugnežđenom“ narativu odvija se priča o opkoljenoj četi u tunelu. U još dubljem nivou naracije „ugnežđeni“ su individualni, subjektivni flešbekovi vremenski pozicionirani neposredno u period pred

mobilizaciju, sa jedne strane, a sa druge strane u još dubljoj narativnoj prošlosti „ugnežđeni“ su i subjektivni Milanovi flešbekovi iz perioda njegovog detinjstva i odrastanja u SFRJ, u njima je prisutan Milanov drug Halil (kao odrasli – Nikola Pejaković). Halil nije fokalizator u narativnoj sadašnjosti (u bolnici), nije ni u tunelu (njegova je muslimanska četa opkolila Milanovu u tunelu) ali jeste fokalizator u najdubljem narativnoj ravni, u vremenu detinjstva i odrastanja, prvih seksualnih inicijacija - postoji doslovno voajerska scena posmatranja seksualnog odnosa učiteljice i poštara, kao i odlazak sa Milanom kod lokalne ocvale prostitutke u tunel. Važno je naglasiti da je u ovom najdubljem hipo-narativu perspektiva oba dečaka (Milana i Halila) gotovo izjednačena – obojica se dojmaju kao blizanci i razlikujemo ih samo na osnovu imena kojim je indikovana pripadnost srpskoj ili muslimanskoj naciji. U tim scenama detinjstva, fokalizacija narativnih događaja je podjednako distribuirana na oba dečaka, kao da se njihova unutrašnja fokalizacija zapravo stapa u jednu, jedinstvenu, kao da među njima ne postoji nikakva razlika.

U nivou naracije koji, pak, pokriva događaje u tunelu, dominantno psihološki faset fokalizacije pripada (odraslom) Milanu. On je u čitavom narativu čvorište emocionalno-kognitivnog sistema – gnev nakon saznanja o egzekuciji majke koju je počinila Halilova četa, nemoć zatočenosti u tunelu bez hrane i vode, ogorčenost i bes u susretu sa Halilom nakon izlaska iz tunela, i slepa želja za osvetom prema svakom ko nije Srbin, u bolnici u Beogradu, čine Milana psihološki najpotentnijim unutrašnjim fokalizatorom. Ideološki, pak, faset, odnosi se na narativne događaje u tunelu i on je multipli i razgranat je na polifone ideološke pozicije – na tvrdokorno nacionalističku uz žal za slavnom srpskom prošlošću iz doba Cara Dušana koja boji nacionalni identitet Laze i Viljuške kao izrazito maskulinu poziciju heroja-ratnika; zatim pacifističku anacionalnu i urbano-

zapadnjačku kulturu oličenu u beogradskom duhu narkomana Brzog formiranog na američkoj pop-kulturi; kritičku antijugoslovensku poziciju kriminalca Velje koji za neuspehe svoje generacije okrivljuje roditeljsku generaciju Titove Jugoslavije; poziciju Gvozdena suprotstavljen Velji, koji je pripadnik upravo te generacije koja je trčeci nosila *štafetu mladosti* verujući u utopijsku sliku budućeg besklasnog jugoslovenskog društva; konačno – Milan, kome je primarni impuls odbrana rodnog sela ali koji je sve do početka rata nosilac tipično jugoslovenskih simbola sazrevanja i odrastanja, i to uz najboljeg prijatelja, muslimana. Žena (novinarka Liza) kao fokalizator, pak, nosilac je TG Drugog, američke i zapadnjačke percepcije jugoslovenskog konflikta koja ne razlučuje stvarne razlike između triju zaraćenih strana u Bosni. Ona se pozicionira ne samo kao kulturološki i nacionalni Drugi već i kao rodni Drugi, kao jedina žena među opkoljenim muškarcima i iz njene TG opaža se nehomogenost Milanove čete, nejasnoća i apsurd motivacije likova da odu u rat, kao i kôb tipična za jugoslovenske i balkanske prostore – istorijski ćorsokaci, beznade, nemogućnost izlaska iz košmara rata. Žena je, inače, opažena ili kao seksualni objekt (u detinjstvu učiteljica, a u Milanovoj zrelosti kao žrtva muslimanskog silovanja), ili kao simbolički zastrašujuća *vagina dentata* od koje dečaci, Milan i Halil, pobjegnu (prostitutka Teta Đana), ili kao frivolna afektirana Beograđanka nezainteresovana za rat (likovi dveju bolničarki koje „neguju“ ranjenog Milana), ili kao brižna majka (majke Milana i Velje) ili pak kao kulturološki Drugi (novinarka Liza) za koju borci Milanove čete ne pokazuju gotovo nikakvo interesovanje pa ni želju da je fasciniraju. Narativ „Lepih sela...“ ekskluzivno je muški narativ. Iako Liza uključuje kameru u želji da načini belešku opsade, kamera se sama gasi u trenutku eksplozije i Lizine pogibije – nemoguće je ispričati, nemoguće je narativizovati haos ratnog razaranja iz vizure učesnika rata.

Od svih primera postjugoslovenskih ostvarenja, najdisruptivnija je narativizacija traume upravo u „Lepim selima...“. Iako narativ poseduje multiple flešbekove svih iz Milanove čete koji su se zatekli zatočeni u tunelu, jedino Milanovi flešbekovi donose traumatsko jezgro i ono se razlama iz narativne sadašnjosti dok teško ranjeni Milan leži u beogradskoj bolnici . Deo tih flešbekova ne nosi traumu, već naprotiv, nostalgично sećanje na mladost i detinjstvo, ali ključne traumatske slike vezane su za boravak u opkoljenom tunelu – pucanje u učiteljicu koja ulazi kroz otvor tunela, ranjavanje i pogibija Laze i Viljuške, Veljino samoubistvo, Lizina i pogibija Gvozdena, kao i finalno, kulminativno suočavanje Milana sa Halilom, prijateljem iz detinjstva, sada komandrom muslimanske čete. Ta ključna scena susreta Milana i Halila je trenutak koalesciranja nostalgije i traume – nostalgije vezane za bezbrižno detinjstvo u Jugoslaviji, i traume vezane za egzekuciju Milanove majke od strane Halilove čete. Sam tunel je mesto stapanja, salivanja nostalgije i traume u nerastopivu leguru sećanja u kojoj će, pak, primesa traume biti dominantna.

Gubitak majke (trauma) je nenadoknadir dok je gubitak zemlje (nostalgija) nešto sa čime se daleko lakše nastavlja život. Neprestane traumatske slike iz opsade tunela koje iskrsavaju Milanu na bolesničkoj postelji potvrđuju da je

“(t)raumatsko ponovno odigravanje tragički usamljeno. Dok subjektu kome se desio taj događaj nedostaje narativno ovladavanje nad tim događajem kojim bi ona ili on postali stvarni subjekt, takođe izostaje i adresat kao drugi ključni prisutni u ovom procesu. Nasuprot narativnom sećanju, koje je društveni konstrukt, traumatsko sećanje je nefleksibilno i invarijabilno. Traumatsko (ne)sećanje nema socijalnu

komponentnu; ono nije adresirano ni na koga, pacijent ne odgovara nikome; to je događaj u osami, čak nije ni aktivnost.”
(Bal 1999: x)

Iako Milan razmenjuje po koju reč sa Učom koji takođe ranjen leži na susednom krevetu, on je suštinski sam, žrtva traumatičnih sećanja koja ga more, i iz želje za osvetom sam odlučuje da pogubi mladog muslimanskog vojnika u susednoj sobi. U tom smislu, osvrnućemo se i na misao Ketii Karut koja naglašava da čovek, na neki način, postaje zaposednut traumatskim događajem – „(b)iti traumatizovan znači doslovno biti zaposednut slikom ili događajem“ i ta slika nije toliko slika naše podsvesti koliko „simptom istorije“ budući da traumatizovana osoba „nosi nemoguću istoriju sa sobom, ili sama postaje simptom istorije koju ne može u celosti posedovati“ (Caruth 1995a: 5). Milan teško, odnosno nikako ne uspeva da intergriše sve traumatske događaje i nostalgicne slike detinjstva i mladosti, budući da su oni nepomirljivi.

Narativ „Lepih sela...“ zasnovan je na jednom istinitom događaju o grupi srpskih vojnika opkoljenih u Bosni, dakle, njegov okvir je i istorijska činjenica ratnih razaranja na prostoru bivše Jugoslavije. Međutim, svakako je u pitanju i autorska intervencija i izmaštavanje – u tom smislu, možemo doneti komparaciju sa Spielbergovim filmom "Spasavanje redova Rajana" na koji se osvrće i En Voker, analizirajući postmoderni istorijski film, i ispitujući vezu između traumatskog sećanja i istorijske istine - Vokerova navodi da takvi filmovi “reprezentuju katastrofične događaje iz prošlosti kao istovremeno i značajne ali i neodređene, kao istovremeno autentične (zaista su se dogodili) a ipak i podložne imaginativnoj rekonstrukciji” (Walker 2004:139). Milanova subjektivna vizura i pozicija dominantnog lika-fokalizatora koji ispostavlja traumatsko sećanje upravo omeđuje polifoniju

individualnih perspektiva i trauma sa različitih ideoloških pozicija koji problematizuju istorijsku istinu. *Pro et contra* jugoslovenski narativi koje ironijski komentariše ekstradijegetički *image-maker* ostaju u nerazrešenom konfliktu - istorijska istina o Jugoslaviji kao nadnacionalnom fenomenu donosi ambivalentna nacionalna stanovišta da li je takvu zajednicu koja će se završiti u krvi uopšte trebalo formirati.

Ponavljanje traumatskih slika kroz Milanove traumatske flešbekove u saglasju je i sa zapažanjem En Vajthed, koja ističe da autori fikcije podražavaju „oblike i simptome“ traume, i to tako da „temporalnost i hronologija kolabiraju, a narative karakteriše repeticija i neusmerenost.“ (Whitehead 2004:3) Fikcija koja narativizuje traumu „preklapa se sa i pozajmljuje i od postmoderne i postkolonijalne proze u svojim samosvesnim korišćenjem stilističkih sredstava“ (Whitehead 2004:3). Pored repeticije i disperznog i fragmentiranog narativa, Vajthedova takođe ukazuje i na još jedno važno stilističko sredstvo u fikcionim narativima traume a to je intertekstualnost, koja označava da „svaki tekst sebe konstruiše kao tkivo citata, apsorbujući i transformišući materijal iz drugih tekstova“ (Whitehead 2004:89) i koja „može sugerisati isplivavanje zaboravljenih i potisnutih sećanja u svest“ (ibid 85).

Milan koji leži na bolesničkoj postelji i koji se seća scena iz rata sveden je na ogoljenu figuru nacionalne mržnje - u (mogućem) suicidalnom momentu završnice poput lika Terminatora Džejsma Kameron (James Cameron) - što možemo čitati i kao jedan od intertekstualnih citata - Milan puzi u nameri da ubije „baliju“, muslimanskog vojnika. Narativ „Lepih sela...“ eksplicira reaktivaciju istorijskog *narativ mržnje* u toku (i nakon) raspada Jugoslavije koji je potisnuo do tada dominantni zvanični *narativ bratstva i jedinstva* - njime je Jugoslavija kao zajednica naroda i narodnosti pacifikovala sve

pređašnje moguće nacionalne netrpeljivosti. *Bratstvo i jedinstvo* su društveni okvir Milanovog i Halilovog detinjstva a pojava *narativa mržnje* očituje se pravo u apsurdnom konfliktu nekada najboljih prijatelja, kao i kumova (Gvozdena, zapovednika čete VJ, i njegovog kuma, prisutnog samo kao glas putem radio veze, koji je zapovednik muslimanskih jedinica). Kontinuitet (srpskog) nacionalnog identiteta kroz istoriju reprezentuje Viljuška naglašavajući ekskluzivnu poziciju srpskog plemstva koje je u srednjem veku jelo viljuškom "dok je Nemač, ovako, rukama" - ovde je na delu „(m)odel sećanja kao obnova 'čiste' prošlosti [...] kod nacionalističkih pokreta koji pozivaju na [...] traumatične događaje iz prošlosti koji održavaju identitet žrtve i nameću pravo na kompenzaciju i ekskluzivno posedovanje, kao što je slučaj sa sećanjem na četrnaestovekovni boj na Kosovu u pamćenju kod Srba“ (King 2000: 5). Ako se osvrnemo na zapažanja Entoni Smita o etnoesencijalističkim matricama zapažamo istovremeno prisustvo i sećanja na *zlatno doba*, i *sakralizaciju zemlje i teritorije* i *mit o izabranom narodu*, koje izražava Viljuška. Smit takođe navodi: „Neko, na primer, može tragati za objašnjenjem trajnosti i intenziteta srpskog ili hrvatskog nacionalizma u pogledu njihovog kolektivnog pamćenja i sećanja na nekadašnja zlatna doba, čvrstih verovanja u to da su odabrani narodi i snažne povezanosti sa otadžbinom predaka. Obrnuto, trajan ali manje intenzivan nacionalizam Slovenaca objašnjava se ne samo njihovom drugačijom političkom demografijom već i manjkom, u odnosu na susede, njihovih čvrstih etno-religioznih uverenja“ (Smith 1999: 272).

Ipak, "reprodukovanje ovakve prošlosti u ovom trenutku sugerije pre momenat krize nego nešto što je stabilno i fiksirano u konstrukciji srpskog identiteta" (Woodward 1997:10), Viljuška i Laza, i svi protagonisti u tunelu upravo prolaze kroz prelomni trenutak krize u kojoj se njihov nacionalni identitet destabilizuje – oni jesu Srbi ali su (bili) i Jugosloveni, pripadnici

multinacionalne zajednice i njihova sećanja upravo čine vezu sa jugoslovenskim prostorvremenom.

Viljuška i Laza tipični su konzumenti "novih prošlosti" koje Todor Kuljić locira na Balkanu i koji ukazuje na to da su u ratnim sukobima u bivšoj Jugoslaviji krajem 20. veka političke elite proizvoljno manipulisale kolektivim pamćenjem pri čemu su „(f)abrikovani osećajni moralistički mitovi uspešno preokrenuli masovnu svest i aktivirali latentnu konfliktnost ovoga prostora“ (Kuljić 2005: 22), te zapaža novu reviziju prošlosti u sklopu opšte globalizacije.

U „Lepim selima...“ je narativizovana i najkompleksnija konstrukcija (i dekonstrukcija) nacionalnog identiteta budući da polarizacija nacionalno/anacionalno/nadnacionalno, srpsko/jugoslovensko, dobija još više dimenzija s obzirom na biografije i ideološke perspektive protagonista, boraca Milanove čete. Multiple perspektive rata i nacije sažete u žižnu daljinu traumatičnog tunela proždire mitski *drekavac*, sila mraka, kobi i destrukcije. Svaka od tih perspektiva ideološki je obojena, makar i odsustvom ideologije (kakav je slučaj sa, recimo, beogradskim narkomanom Brzim). Nosioći glavne ose polarizacije u tunelu su, sa jedne strane, dva srpska seljaka, kumovi Laza i Viljuška, koji su otišli da brane srpske svetinje direktno izazvani medijskom propagandom državne srpske televizije a sa druge strane je kapetan Gvozden, reprezent ideje jugoslovenstva kao nadnacionalnog fenomena, poručnik nekadašnje JNA a u narativnoj sadašnjosti (1995.) kapetan Vojske Jugoslavije. Ironijski modus oba pola predstavlja beograđanin Velja, sitni kriminalac koji je u prisilnoj mobilizaciji zamenio mlađeg brata i koji neprekidno destabilizuje jugoslovenski mit harmonije provociranjem Gvozdena i njegove zaslepljenosti Titovim idealima; sa druge strane, Velja ne oseća nikakav patriotizam i potrebu da

brani nacionalne mitove – za njega je rat samo jedna igra, koketiranje sa smrću, interludij između akorada „Bože pravde“ i „Internacionale“ odsviranih na usnoj harmonici. U pitanju je tipičan primer dijegetičke muzike, a kako Marija Ćirić primećuje, pozivajući se na Klaudiju (Claudia) Gorbman, "poseban izražajni efekat *dijegetičke* muzike jeste njena sposobnost da stvara utisak ironičnog na prirodniji način od nedijegetičke." (Ćirić 2014: 90-91). Velja kao jedan lik-fokalizator u tunelu preuzima zapravo i dominantnu poziciju ekstradijegetičkog naratora kao ironizaciju svih mitova i nemogućnost pronalaženja novog mita, tu nerazrešivu protivrečnost, koja rezultira suicidom.

Rasprodaja četničkih memorabilija, šajkača, ordenja iz Prvog svetskog rata sa jedne strane, i krađa artefakata iz zapaljenih muslimanskih kuća sa druge strane – likovi ratnih profitera koji se redundantno pojavljuju (nekadašnji lik Uroša Đurića kao Anđela u debitantskom Dragojevićem ostvarenju „Mi nismo anđeli“) – reflektuju ideološki i nacionalni šum i Hjortinu hiper-zasićenost nacionalnim lajtmotivima, sudar *monokulturne* i *interkulturne* tematizacije nacije, ali kao nacionalni amblemi u novom kontekstu oni podležu i Altmanovoj (Rick Altman) re-žanrifikaciji⁶⁸ i pozicioniranju amblema kao kiča.

Što se tiče drugih etniciteta, kako Nevena Daković navodi "Srđan Dragojević [...] ne podleže precenjivanju negativne energije nacije/nacionalizma, pa su Muslimani pre deklarativno nego suštinski negativci, dramaturški zadati antagonisti " (Daković 2008: 78). Halil je, tako, Milanu objasnio da je

⁶⁸ Rik (Rick) Altman je u svom tekstu "Film/Žanr" (Film/Genre, 2000.) doneo iscrpnu elaboraciju dekonstrukcije i destabilizacije žanra/žanrova i naglasio je paralelizam pojmova žanr i nacija opisujući ih ne kao „formalne šablone ili tekstualne kanone, već kao sistem i proces“ ukazavši da "žanrovi delaju poput nacija i drugih kompleksnih zajednica" (Altman 2000:195). Na primerima američkih nacionalnih amblema, Altman ukazuje da nacionalne himne, zastava i nacionalni praznici, vremenom prolaze kroz proces tzv. re-žanrifikacije, zaključujući da žanr i nacija nisu „koherentni koncepti“ i da njihovi pojmovi zavise od konflikta međusobno sukobljenih pojmova.

odmazda njegove čete usledila nakon paljenja sela. Sa druge strane, u potpunoj dekonstrukciji jugo-identiteta koji je vladao nepunih 70 godina, sa akcentom na nadnacionalni identitet subjekata *druge* Jugoslavije, u toku ratnih sukoba i razaranja Jugoslavije srpski vojnici za muslimanske postaju *četnici*, a muslimanski vojnici su za Srbe - *Turci*, čime obe zaraćene strane posežu za istorijski stigmatizovanim identitetom neprijateljskog Drugog - četnici kao ubice Hrvata i Muslimana iz Drugog svetskog rata, i Turci kao Osmanlije pod čijom vlašću je srpsko življe bilo pet vekova.

Sama ambivalencija u ispredanju narativa jedne nacije sadržana je u pitanju kako istovremeno prihvatiti i ideju progresa i ideju večnosti, i kako pojmiti dvostruko i podvojeno vreme reprezentacije jedne nacije – Benedikt Anderson se u tom smislu pita „zbog čega nacije slave svoju drevnost a ne svoju blistavu mladost?“ (Anderson u Bhabha 2003: 293) – a Baba takođe nalazi da se prilikom produkovanja nacije kao naracije događa rascep između „akumulativnog svojstva pedagoškog i repetitivne, rekurzivne strategije performativnog“ (Bhabha 2003:297). Sama tenzija postoji u označavanju naroda/ljudi kao apriornog „istorijskog prisustva, pedagoškog objekta“ i naroda/ljudi konstruisanih u „performansu narativa“ pri čemu se pridev *pedagoški* odnosi na tradiciju i sled istorijskih trenutaka koji predstavlja večnost koja nedri samu sebe (samogenerišuću večnost), dok se *performans* i *performativno* odnose na „diferencirajući znak Sopstva, različit od Drugih i od Vanjskog“ (Bhabha 2003: 299). U osvrtu na Juliju Kristevu (Julia Kristeva) Baba navodi da se granice nacije „neprekidno suočavaju sa dvostrukom temporalnošću: sa procesom identiteta konstituisanog istorijskom sedimentacijom (pedagoški), i gubitkom identiteta u procesu označavanja kulturne identifikacije (performativno)“ (Bhabha 2003: 304) a upravo se to dešava i junacima „Lepih sela...“. Na taj način nacija postaje liminalna forma društvene reprezentacije „iznutrna obeležena kulturnim

razlikama i heterogenim istorijama konfliktnih naroda, antagonističkih vlasti i napetih kulturnih mesta.“ (Bhabha 2003: 299). Oba pola suprotstavljenih nacionalnih identiteta - srpskog i jugoslovenskog, srpskog i muslimanskog, muslimanskog i jugoslovenskog - reprezentuju tu liminalnost ali i dvostruku temporalnost - jugo-identitet predstavlja relativno "mlad" sediment u odnosu na istorijske sedimente srpskog identiteta a gubitak jednog i sticanje drugog identiteta u performativnom činu čini se neporecivom stvarnošću tranzicionih postjugoslovenskih društava koja se u pozicioniranju identiteta nisu mnogo odmakla u odnosu na konfuziju generisanu ratnim razaranjima. Sa jedne strane, evokacija mitske i epske srpske prošlosti, a sa druge – evokacija jugo-mita i *titostalgije*, dešavaju se u tunelu, u mestu mraka, slepog creva istorije, istorije koja je okamenjena poput pomenute Babine „samogenerišuće večnosti“.

Konačno, Liza kao predstavnik kulturološki i geografski najudaljenijeg Drugog, Amerikanka, svedena je na evokaciju referenci o holivudskim ljubićima i melodramama, anglosaksonskoj pop-muzici ("Sympathy for the Devil" sastava *The Stones*) i konzumiranju *coca-cole*. Ona predstavlja kolateralnu štetu u sukobu jugoslovenskih zaraćenih strana a borci je percipiraju kao medijskog lešinara koji očekuje adrenalinsku zabavu na frontu. Kroz lik Lize na taj način ispostavljena je i percepcija pozicije čitave Zapadne Evrope i Amerike u jugoslovenskom ratnom konfliktu.

Narativ "Lepih sela... ", iako se okončava najpre pogibijom Halila u eksploziji ispred tunela, a verovatno i Milanovim stradanjem u bolnici, ipak ostavlja otvoren kraj, u odjavnoj špici koja fingira neki novi (digitalizovani) filmski žurnal neke nove utopijske Jugoslavije. Podsetimo se ponovo Hejdna Vajta, koji ističe važnost zaokruženja narativa u istorijskoj priči zbog etičke perspektive: "Zahtev za zaključkom/zaokruženjem u istorijskoj priči je

zahtev, sugerišem to, zahtev za moralnim značenjem, zahtev da se nizovi stvarnih događaja procene prema njihovom značaju kao elemenata *moralne* drame." (White 1980: 24) Međutim, moralna drama ostaje nerazrešena, ostaje pitanje krivice, pitanje ko je prvi počeo, koji etnicitet, koja nacija je najodgovornija za krvavi raspad Jugoslavije – tako to postavlja Halil kada se konačno suoči s Milanom ispred tunela, pitajući ga da nije možda *drekavac* odgovoran za sve. Kako Pavle Levi primećuje "da li drekavca, u krajnjoj liniji treba razumeti kao nekakvu 'datost' – objektivno nepremostivu etičku netrpeljivost – ili pak kao simbol parališućeg verovanja u etnoesencijalistički mit o 'objektivnoj nepremostivosti' nacionalnih razlika [...] Na žalost, 'udar sudbine' – iznenadna Halilova pogibija koja sledi – jedini je odgovor koji film nudi na ovo uznemirujuće pitanje" (Levi 2009 : 231).

Kao i Hejdn Vajt, i Pol Riker se pozabavio pitanjima završetka i zaokruženja narativa, ali fikcionih, i to u osvrtu na studiju Frenka (Frank) Kermouda *Smisao kraja (The Sense of and Ending)*. Ovaj autor problematizuje model apokalipse kao interpretacije kraja koji se nikada ne ostvaruje: "(n)a mesto vremenski jasno određenog kraja dolazi permanentno stanje krize [...] Stanje krize je beskrajno, pa otuda i nemogućnost da se zaplet zatvori, zaokruži ili završi" (Bečanović-Nikolić 1998 : 80-81). Upravo kvazi-završnica u kojoj se u oniričkoj ali ironijski pozicioniranoj sceni Milan i Halil pitaju hoće li biti rata (a Milan odgovara da ga neće biti) a potom i scena obnove tunela, u tranziciono postjugoslovensko doba preimenovanog u Tunel mira, upućuje upravo na stanje perpetuirane nacionalne (i postnacionalne) krize i na nemogućnost zaokruživanja i razrešenja zapleta, te nacionalni identitet likova ostaje zauvek obremenjen unutrašnjim antagonizmima.

4.4.1.2. „Ubistvo s predumišljajem“ Gorčina Stojanovića

Filmski narativ „Ubistva s predumišljajem“ nastao je kao adaptacija istoimenog romana Slobodana Selenića a film je produciran 1994. godine (premijsno prikazan 1995. godine) dok su još uvek trajali ratni sukobi u bivšoj Jugoslaviji. Protagonistkinja Jelena (Branka Katić) u toku studentskih protesta 1992. upoznaje srpskog borca iz Slavonije, Bogdana (Nebojša Glogovac), koji se nalazi na oporavku u Beogradu. Jelena je uspostavljena kao dominantni lik-fokalizator u narativnoj sadašnjosti iz čije perspektive se sagledavaju narativi događaji. U dubljem, sekundarnom nivou naracije, u „ugnežđenom“ hipo-narativu, koji se ispostavlja putem autorskih (a ne subjektivnih) flešbekova smeštena je priča iz narativne prošlosti neposredno nakon oslobođenja 1945. u kojoj je lik-fokalizator Jelenina baka (Ana Sofrenović). Narativ se ispostavlja kroz Jelenin perceptivni i psihološki faset fokalizacije budući da je ona čvorište i kognitivne i emotivne investicije gledaoca, ali i kroz izraženi ideološki faset, o čemu će kroz analizu konstrukcije nacionalnog identiteta biti reči nešto kasnije.

„Ubistvo s predumišljajem“ tematizuje Jeleninu potragu (iz narativne sadašnjosti) za identitetom kroz sećanja njene bake Jelene, a ta sećanja narativizovana su u bakinom dnevniku. Baka je tu zapravo i u poziciji „ugnežđenog“ naratora kao tvorca pisane povesti iz prošlosti. Osim uglavnom autorskih flešbekova, postoji samo jedan slučaj kada je u pitanju flešbek heterodijegetičkog naratora, komšije Brane, koji Jeleni opisuje baku iz mladosti, u doslovnom govornom činu naracije. Traumatska sećanja se, dakle, ovoga puta ne ispostavljaju putem flešbekova lika iz narativne

sadašnjosti već presecanjem narativne sadašnjosti prethodnim događajima iz dnevnčkih beležaka.

Mesto traumatskog događaja (a takođe i *mesto sećanja*) za Jeleninu baku jeste stan (koji je nasledila i Jelena) u kome je bakin polubrat Jovan pištoljem ubio majora OZNE, Krsmana (Sergej Trifunović), a potom i sebe. Sećanje na taj traumatski događaj zabeleženo je u bakinom dnevniku, ali je uokvireno i kroz heterodijegetskog naratora, komšiju Branu, koga je baka nazvala telefonom odmah po ubistvu. Rečenica koju baka izgovara kao kratki narativ svedoka nepotpuna je narativizacija traume, iz nje je eliptično ispušten važan deo, kojim baka Jelena ipak svesno manipuliše: "Jovan se ubio. Dođi." U ovom kratkom izveštaju traumatičnog događaja nedostaje ubistvo Krsmana. Brisanje njegovog postojanja je bakin svestan čin brisanja kratke ljubavne afere i kontakta sa njim, negacija sopstvenog identiteta kao majorove ljubavnice. I upravo ta lakuna reprezentacije predstavlja prostor mogućeg fabrikovanja Jeleninog identiteta - ona ne zna da li je Krsmanova ili Jovanova unuka, budući da je sa obojicom baka imala odnos. "Moraš se malo domišljat". Nema ti knjige bez domišljanja" - govori joj Bogdan dok ona na osnovu bakinih dnevnčkih beležaka kreira knjigu o svom poreklu. Zanimljivo je na ovom mestu podsetiti na sintagmu na koju se u svojim napisima osvrće teoretičarka filma Alison Landsberg a to su *prostetička sećanja* - ona nemaju direktne veze sa iskustvima jedinice u prošlosti a ipak imaju uticaja na njenu subjektivnost, ona nastaju putem medijalizovanog iskustva (fotografije, filma, televizije...), poput "veštačkog uda, nose se zapravo na telu [...] poput veštačkog uda često označavaju traumu" (Landsberg 2004: 20). Jelena kroz prostetička sećanja posredovana pronađenim dnevnikom komunicira sa traumom svoje bake i tako je interiorizuje. Na ovom mestu nameće se analogija i sa kompatibilnim pojmom *post-sećanja* koje predstavlja odnos pripadnika kasnijih generacija

prema kolektivnoj traumi prethodnih generacija koje su potomcima prenosile svoja sećanja : “Veza post-sećanja sa prošlošću tako nije u stvari posredovana sećanjem već imaginativnim ulaganjem, projekcijom i kreacijom“ (Hirsch 2008: 106-107). Upravo imaginativnim ulaganjem Jelena tvori narativ o svojoj baki a da li je potomkinja partizana Krsmana ili beogradskog buržuja Jovana, Jelena nikada neće saznati, iako čitav njen habitus, neposrednost, nedostatak manira, katkad i brutalnost i verbalna agresija, nepogrešivo upućuju na to da je Krsmanova unuka. Jelenin, pak, traumatski događaj jeste gubitak voljenog muškarca, Bogdana, koji se vratio na slavonski front i tamo poginuo. Jelena traži njegovo telo na ratištu i prepoznaje ga po svojim čarapama koje mu je dala neposredno pred odlazak - to prepoznavanje ravno je antičkom tragičkom prepoznavanju.

U narativnoj sadašnjosti „Ubistva s predumišljajem“, na studentskim protestima protiv režima Slobodana Miloševića i protiv mobilizacije 1992. god., neko od studenata komentariše sadržaj nečijeg izlaganja – „mitska prošlost, usrana sadašnjost“ ironizujući, kao i protagonistkinja Jelena, slavnu srpsku srednjevekovnu prošlost u kojoj nacionalni mit stradanja na Kosovu postaje mesto kolektivne traume i obeležje nacionalnog identiteta. U ironijskom rediteljskom švenku, podno spomenika Vasi Čarapiću, nekolicina mladih duva lepak; generacija stasavala 1990.-ih kojoj pripada i Jelena ne nalazi kontinuitet sa tom i takvom prošlošću a takođe problematizuje i kontinuitet sa narodnooslobodilačkim ratom i stvaranjem *druge* Jugoslavije. Čitajući dnevnik svoje bake, snoba iz beogradske građanske porodice, u dilemi da li je potomkinja buržuja Jovana ili partizanskog majora OZNE, Kuzmana, Jelena nema (kao Sara u „Grbavici“ ili Ivan u „Ničijem sinu“) oca i pretke druge nacionalnosti, ali kulturološka i ideološka polarizacija građanin/seljak i srpski nacionalista/Jugosloven čini i njen identitet fragilnim. Sa druge strane, Bogdan, Srbin iz Slavonije na

privremenom oporavku u Beogradu, sa kojim Jelena započinje romansu, oseća nacionalnu dužnost da se vrati na front, i osveti roditelje poginule u Moslavini. „Koliko 'Rvata treba da pobiješ“? – pita ga Jelena. „Kako oni s nama, tako i mi šnjima“ – odgovara Bogdan, evocirajući *narativ mržnje* kao okvir iz koga se pretpostavlja da je započeo krvavi raspad Jugoslavije. Autori (S. Selenić i G. Stojanović) polarizuju stvarnost urbane kulture Srbije 1990.-ih kao anacionalnu nasuprot ruralne, prekodrinske i prekosavske srpske i nacionalističke. Jelena se čak srpskom komandantu iz Slavonije koji u Beogradu požuruje ranjenike da se vrate na front, obraća na engleskom jeziku ("Listen to me, you bastard!"), distancirajući se u potpunosti od svog srpskog nacionalnog identiteta kroz strani jezik i pokazujući da daleko više sličnosti ima sa nekim ko deli njeno kulturološko polje nego sa nekim ko je pripadnik iste nacije.

Vremenski narativni luk koji premošćuje posleratnu drugu Jugoslaviju i narativnu sadašnjost u 1992. god., dakle oko 45 godina, povezuje tri generacije, Jelenu i njenu baku, ali i dve Jugoslavije, komunističku nadnacionalnu i ono što je 1992. god. od nje ostalo sa idejom da se protagonisti (Jelena i baka) ne osećaju pripadnikom nijedne od postojećih nacionalnih zajednica (Jelenina baka se čak, pred Krsmanom, Jovanu obraća na francuskom jeziku). Međutim, u načinu kako je postavljen lik partizanskog majora Krsmana, jasno je da je na delu kuljićevski model revizije prošlosti - u takvoj reviziji prošlosti, partizanski pokret je karikiran a i kriminalizovan - u "Podzemlju" su likovi Marka i Crnog sitni kriminalci i šverceri, a u "Ubistvu..." Krsman kome je dodeljena vila očuha Jelene je reprezent partizana sveden takođe na karijeristu i profitera koji uzima sve što poželi. Sve ono što je donosio jugoslovenski ratni film i *crveni vestern*, u pomenuta dva ostvarenja doživljava potpunu inverziju i demonizaciju - lik partizana više nije lik oslobodilaca i boraca protiv okupatora i fašista već

ambivalentnih i agresivnih profitera. Time se problematizuje i *druga*, komunistička nadnacionalna Jugoslavija kao konstrukt nastao angažmanom moralno ambivalentnih aktera.

4.4.1.3. „Crnci“ Zvonimira Jurića i Gorana Devića

Pored Brešanovih „Svjedoka“, "Crnci" rediteljsko-scenarističkog tandema Zvonimir Jurić i Goran Dević, producirani tokom 2008. god (premijsno prikazani 2009.) predstavljaju jedno od najvažnijih filmskih ostvarenja čiji narativ otvoreno suočava propadnike hrvatske nacije sa zločinima nad srpskim civilima u toku „domovinskog“ rata.

„Crnci“ poseduju cikličnu narativnu strukturu koja se iščitava kao jedinstveni flešbek protagoniste Darka, jedinog preživelog iz svoje grupe vojnika. Vreme fabule obuhvata period od godinu ili dve koliko traju zataškavani zločini nad srpskim civilima u garaži, a vreme sižea je oko 24 sata. Deo jedinice „Crnaca“ je u šumama Slavonije nastradao u minskom polju, a preostali deo čija poslednja 24 sata prati filmski narativ masakriraće se u međusobnom obračunu. Jedinom preživelim (Darku) preostaće samo da na gomilu skupi leševe saboraca. U okviru primarnog narativa u koji je „ugnežđen“ hipo-narativni Darkov flešbek, postoji još jedan dublji narativni nivo koji se uspostavlja u sceni kada „gazda“ sa svojim vojnicima preslušava audio-zapis razgovora „motorolom“ svojih poginulih saboraca koji je obrađen u programu lokalnog srpskog radija uz ironijsku numeru Nade Obrić „*Dugo te, dugo, očekujem*“ – poruka Srba hrvatskim vojnicima je da se njihovi saborci nikada neće vratiti. Glasovi nevidljivog neprijatelja i ovde su, slično kao i u „Lepim selima...“ svedeni na akuzmatski glas.

Svaki od likova je nosilac određene ideološke pozicije - zapovednik, "gazda" (Ivo Gregurević) je beskrupulozni ubica srpskih civila u garažama, sitni lopov Novi (Krešimir Mikić) došao je u četvrtu da bi izbegao zatvor i zato fingira da je miner, narkoman File (Stjepan Pete) anesteziran je i neprisutan poput lutke, Šaran (Nikša Butijer) bespogovorno izvršava "gazdina" naređenja.

Jedini Darko (Rakan Rušaidat) poseduje kritičku svest i on će i jedini preživeti i iz svog subjektivnog flešbeka ispričati ovu priču. Zanimljivo je na ovom mestu primetiti i upadljivo odsustvo žena iz narativa - žena je svedena na šijonovski akuzmatski glas, glas koji se čuje a čiji izvor ne vidimo u kadru⁶⁹ (Videti u Chion 1999). Žena poziva svog supruga, "gazdu", telefonom osuđujući ga za zločine u garaži - gledalac ne vidi njen lik ali je upravo njeno vizuelno odsustvo i snažno, odjekujuće auditivno prisustvo čini posebnom narativnom instancom koja se uzdiže na nivo neantropomorfne entiteta koji osuđuje i kažnjava.

Fokalizacija je varijabilna i unutrašnja, i distribuirana je na sve pripadnike Darkove čete. Međutim postoji i jedna gotovo natprirodna intervencija u krajnje naturalističkom narativu a to je crna mačka koja živi u improvizovanom štabu, u garaži, i koja se tu i okotila - u foršpici vidimo mačku sa mačićima u neposrednoj blizini garaže sa krvavim tragovima ubijenih civila, nekoliko kadrova iz donjeg rakursa pokazuju da je u pitanju mačkina fokalizacija, što se prevodi u simboličku ravan kobi i zla koje neprestano vreba.

Za razliku od narativa „Četvrtog čoveka“, kako ćemo videti, ovde trauma počinitelaca nije vizuelno eksplicirana prizorom sećanja na učešće u egzekuciji – ona je grafički prisutna u narativnoj sadašnjosti kroz krvave tragove na razbacanoj odeći i krvavim mrljama na zidovima mračne garaže u kojoj su se dešavala ubistva civila. Trauma je takođe i kolektivna, svi u jedinici (osim novopridošlog Novog) su počinioci zločina. Samo mesto traume biće simbolički eksplicirano već u prvom kadru „Crnaca“ krupnom planu mačke koja hrani mačiće (anticipacija zla koje će se i dalje širiti) a koja je

⁶⁹ Ovaj glas svakako moramo razlikovati od *voice-over* naracije, glasa naratora koji je ekstra ili intradijegetički a koji je takođe odsutan iz vizuelnog registra. Akuzmatski glas jeste glas koji se ne obraća vandijegetskom svetu (gledaocu) koliko se obraća svetu unutar dijegeze.

utočište pronašla upravo na mestu masakra.

Na početku ovog cikličnog narativa uprizoren je međusobni masakr vojnika u šumi, nakon čega sledi Darkov subjektivni flešbek kao jedinog preživelog. Ovde zapažamo da se, kada se prikazuje rezultat pre samog uzroka, implicira logika neizbežnosti, a da mnogi flešbekovi sadrže element filozofskog fatalizma - ciničan pogled na istoriju kao cikličnu. Kako Nevena Daković navodi:

Stvaranje kružne strukture daje flešbeku proročku i eksplikativnu funkciju, olakšavajući percipiranje simetrija i signala anticipacije zbivanja. Kraj je od početka fatalnost, posledica činjenice da se u životu ništa ne dešava slučajno (rien n'arrive pas hasard) i da je život večiti povratak istog. (Daković 1994:186)

Ovim se takođe implicira i neizbežnost istorijske katastrofe kakav je rat, rat kao implicitni narativ jugoslovenskih naroda. Konstrukcija nacionalnog identiteta u ovom slučaju podleže premisi da razaranje jednog identiteta (nacionalnog, jugoslovenskog) dovodi do konstrukcije krajnje problematičnog i antagonističkog novog nacionalnog odnosno nacionalističkog identiteta (hrvatskog), što će se na sličan način eksplicirati i u narednom ostvarenju koje ćemo razmatrati, a to su „Svjedoci“ Vinka Brešana.

4.4.1.4. „Svjedoci“ Vinka Brešana

Filmska priča „Svjedoka“ iz 2003. godine nastala je adaptacijom romana Jurice Pavičića (inače i filmskog teoretičara) *Ovce od gipsa* čija je radnja smeštena u Split 1992. Za razliku od romana, Brešan se kao koscenarista opredelio da filmsku priču smesti u neimenovani kontinentalni grad. Narativ „Svjedoka“ je nelinearan, i njegov siže pokriva period od oko 24 sata - od pogibije oca porodice, preko ubistva srpskog civila, istražnog postupka, pa sve do spasavanje devojčice – svedoka. Fabula obuhvata nešto duži period od nekoliko meseci, sa scenama sa fronta koje prethode ubistvu u gradu. Te scene sa fronta predstavljaju „ugneždene“ hipo-narative ispostavljene kroz subjektivne flešbekove nekoliko likova. Nelinearnost narativa postiže se kako tim subjektivnim flešbekovima tako i autorskim flešbekovima koji doprinose suspensu.

„Svjedoci“ su, slično "Lepim selima..." izuzetno komplikovani primer varijabilne (ali i multiple) fokalizacije budući da je u pitanju grupa likova iz čije perspektive se sagledava događaj zločina nad Srbinom, civilom, u hrvatskom gradu za vreme rata. Novinarka Lidija (Alma Prica) istražuje slučaj ubistva (doslovno i traga za istinitim narativom) a Krešo (Leon Lučev), njen partner koji je bio odsutan za vreme ubistva predstavlja protagonistu koji je narativni stožer - njegov povratak iz bolnice očekuje majka (Mira Karanović) kraj samrtnog odra oca porodice koga Krešo treba simbolički da zameni; u sopstvenim multiplim flešbekovima sa ratišta - Krešo je takođe stub oslonca mlađeg brata (Krešimir Mikić) i ratnik od poverenja.

Scena uviđaja zločina repetitivno je izneta tri puta i svaki put je fokalizovana iz različitog ugla (to znači da je u pitanju multipla fokalizacija) - objekti pogleda su čas Krešina majka, čas novinarka čas inspektor a isto tako oni

su i fokalizatori⁷⁰. Scena pripreme zločina i dogovor u foajeu bioskopa takođe je repetitivna, svaki put sa novim narativnim informacijama i ona takođe donosi različite TG – jedna je novinarkina, jedna je inspektorova a jedna pripada trojici vojnika, zaverenika i ubica.

I u ovom filmu autor se kritički odnosi prema nacionalističkim diskursima u okviru nove države. U „Svjedocima“ kroz lik novinarku koja traži elemente priče o zločinu nad Srbinom i nestanku njegove ćerke ispostavljena je slika pojedinca koji traga za istinom pa makar po cenu obznanjivanja ratnog zločina usred ratnog stanja. Iako gradski establišment želi da zataška zločin koji su poklonili vojnici „domovinskog rata“ legitimizujući ga kao opravdanog („naši ratnici, naši heroji“ je replika koju izgovara Krešin stric), Vinko Brešan donosi i drugačiju, etičku optiku – vojnik te iste jedinice koji je izgubio nogu na ratištu, Krešo, brat jednog od egzekutora, zajedno sa novinarkom spasava otetu srpsku devojčicu anticipirajući i konstruišući pritom jednu krhku surogat dvonacionalnu porodicu.

Krešino traumatsko sećanje na događaj koji je ostavio i fizičku traumu (gubitak noge) pretapa se, u melodramskom finalu izlazećeg sunca u koga gledaju Krešo, Alma i devojčica (slikani s leđa, te tako depersonalizovani do nivoa arhetipa) u utopijsku anticipaciju (sa nostalgичnim prizvukom, kao svojevrsna buduća utopija) neke nove, buduće nadnacionalne zajednice koja će početi od porodice a proširiće se i na kolektiv. Krešo je, kao i Aleksandar, junak „Pre kiše“, kao i pesnik Hamza iz „Savršenog kruga“, kao i Ivan iz „Ničijeg sina“ i Ivan iz „Podzemlja“ nosilac atributa „bezdomnosti“ na koji je ukazala Inge Šarf – Krešino lutajuće nepripadanje ni prethodnom narativu

⁷⁰ O ovome detaljnije govori Nevena Daković: "Narativna struktura koristi kombinaciju umnožene i varijabilne fokalizacije i darelvske tehnike 'kliznih vrata' [...] Varijabilna, za razliku od multiple, ne podrazumeva potpuno poklapanje narativnih segmenata već njihovo nastavljanje intervencijama novih fokalizatora i uz jasni priraštaj informacija. Darelva 'klizna vrata' pretpostavljaju varijaciju dva modela, jer se novi narativni segment delimice preklapa sa već saznatim prethodnim" (Daković 2008:104 -105)

bivše jugoslovenske nadnacionalne zajednice, ni sadašnjem novokonstruisanom hrvatskom identitetu koji nastoji da ostvari „tisućljetni san“ njega i sve pobrojane protagoniste čini suspednovanim u jednom zaustavljenom ne-prostoru i ne-vremenu, istovremenom prisustvu i na margini i u centru nacionalnog identiteta koji tvori nelagodu i nepripadanje.

O toj nelagodi govori i neprestano poigravanje tačkama gledanja - preusmeravanje unutarnje fokalizacije sa trojice vojnika, počinitelja zločina, preko novinarke (koja traži istinu ali je emocionalno involvirana u ishod te spoznaje), zatim inspektora (koji traga za preciznim podacima u istražnom postupku) sve do Kreše koji je izgubio nogu na ratištu u borbi protiv Srba a odlučuje da spasi srpski devojčicu, svedoči o problematizovanju pozicije nacionalnog identiteta - jedan od vojnika će se i razneti bombom u nemogućnosti da u sebi integriše spoznaju zločina.

4.4.1.5., „Živi i mrtvi“ Kristijana Milića

I filmski narativ „Živi i mrtvi“ nastao je adaptacijom istoimenog romana Josipa Mlakića 2007. godine. U ovom narativu kroz dve vremenske narativne ravni (1943. i 1993.) ispostavljaju se dva nivoa naracije – primarni nivo iz narativne sadašnjosti 1993. uokviruje sekundari, hipo-narativ iz 1943. a on se ispostavlja putem autorskih (a ne subjektivnih) flešbekova. Vreme fabule obuhvata pola veka a vreme sižea stiže se u 24 sata opsade. U narativnoj sadašnjosti glavni lik je Tomo (Filip Šovagović), vojnik hrvatske vojske na zadatku u zapadnoj Bosni, a u narativnoj prošlosti to je Martin (takođe Filip Šovagović), Tomin deda, hrvatski domobran takođe na zadatku na istom lokalitetu, od koga je Tomo nasledio srebrnu tabakeru sa gravirom Travnika. Gotovo identična situacija opsade grupe hrvatskih vojnika u obe vremenske ravni i sličan odnos lika Tome i Martina (unuka i dede) prema ratu, ubistvu civila i požrtvovanost prema drugovima stapa oba lika-fokalizatora iz čije se perspektive prezentuje vojna akcija, u jednog. Kao lik-fokalizator on učestvuje u pripovesti obe opsade – u sadašnjosti, hrvatski vojnici moraju proći preko Grobnog polja i spskih položaja da bi umakli muslimanskoj vojsci, a u prošlosti hrvatski domobrani predvođeni ustaškim satnikom imaju zadatak da likvidiraju grupu partizana na Grobnom polju. Heterodijegetički narator pojavljuje se u narativnoj prošlosti kao zamenik ustaškog satnika, pripovedajući o svome dedi i svojim precima. On Martinu poklanja srebrni upaljač, spasava mu život i upozorava ga na opasnost od nadrealnog lokaliteta prepunog fantazama i prikaza umrlih koji koegzistiraju sa živima decenijama a možda i vekovima.

Događaji su u obe vremenske ravni fokalizovani iz TG Tome odnosno dede Martina i to je dvostruka fiksna fokalizacija – pozicija Tome i njegovog dede je privilegovana tačka gledanja u odnosu na likove iz njihovih četa. Kroz

njihove likove je izražen i treći faset fokalizacije, ideološki, odnosno, njihova perspektiva izražava sistem vrednosti koji suštinski nije militantan – obojica su se zadesila u ratu, to jest, mobilisani su i nisu reprezentanti epskog, herojskog i ratničkog bića. (Slično je na delu i u još druga dva hrvatska ostvarenja, „Crncima“ i „Svjedocima“ kod kojih je, međutim, pitanje fokalizacije nešto komplikovanije).

Sama postavka u kojoj se u gotovo identičnoj poziciji nalaze i deda i unuk (nakon 50 godina) ukazuje na to da su individualni identiteti obremenjeni generacijskom kobi, da su lične istorije deo jednog šireg i superiornijeg bezličnog repetitivnog istorijskog okvira u kome je jedinka samo beznačajni pion na frontu. "Živi i mrtvi" donose doslovnu istorijsku simetričnost i repetitivnost ratnih sukoba kroz identičnu borbenu situaciju junakove i dedine čete, u istim geografskim okvirima (proplanak Grobno polje) sa vremenskom distancom od pedeset godina.

Srebrna tabakera sa gravirom Travnika koji je Toma nasledio od dede nije tek jednostavni porodični *souvenir* – ona je, sa jedne strane referenca na vreme bitke u Drugom svetskom ratu, a sa druge strane, konotira još dublju istorijsku prošlost - topos Travnika je metafikciona referenca na Andrićevo delo *Travnička hronika*. Na njega upućuje i citat u samoj špici filma, replika travničkog kajmakama: „Svi smo mi mrtvi, samo se redom sahranjujemo“. Bosna, kao multikonfesionalna zajednica epitomizuje samu Jugoslaviju – protagonisti filmskog narativa su apriorni gubitnici, već su mrtvi, jer jugo-prostor je istorijski obremenjen smrću i ubijanjima bilo koja nacija da je u pitanju. Pitanje nacionalnog identiteta stoga ne izlazi iz okvira predestinacije – kôb je upisana kao pečat svakom ko se rađa i ratuje na ovim prostorima, za naciju se gine i ona je neodvojiva od etno-pejzaža koji objedinjuje i istoriju i poeziju i koji su upleteni u iskustva kolektivnog pamćenja, omogućavajući

konstantnu teritorijalizaciju, ovaploćenje i oprostorenje sećanja.

Još nekoliko metafikcionih i to metafilmskih referenci eksploatisano je u filmskom tekstu. Prva se naslanja na jugoslovensku kinematografiju - jednog od starijih, iskusnijih vojnih komandanata tumači Božidar Orešković, znani kao Riđan iz jugoslovenske televizijske serije „Kapelski kresovi“ iz 1975. godine koja tematizuje partizanski ustanak u Gorskom Kotaru, a sam štab u kome se okuplja Tomina četa obeležen je bistom neimenovanog partizanskog borca. U krajnje derogativnoj sceni, na bistu puca vojnik Tomine čete, Mali, vežbajući gađanje. Drugu vizuelnu metafilmsku referencu donosi jedan od vojnika iz Tomine čete, Vitali, lica namazanog crnom bojom u jednoj od kulminativnih scena opsade, evocirajući lik kapetana Vilara iz „Apokalipse danas“ F. F. Kopole (Coppola) koja tematizuje rat u Vijetnamu, a još jedna referenca na Vijetnam predstavlja i lik Malog, koji izgledom donosi jasan vizuelni citat lika Trvisa iz „Taksiste“ Martina Skorsiza (Scorsese), psihotičnog povratnika iz vijetnamskog rata. Pop-kulturni upliv filmova Novog Holivuda i autora koji pripadaju *movie brats* generaciji (Kopola i Skorsiz) čiji subverzivni stavovi urušavaju glorifikaciju vijetnamske ratne mitologije, donosi jasnu autorsku antiratnu poziciju i u „Živima i mrtvima“.

4.4.1.6.,,Savršeni krug“ Ademira Kenovića

Filmski narativ „Savršenog kruga“ koji scenaristički potpisuju Ademir Kenović, Abdulah Sidran i Pjer Žalica, u Kenovićevoj režiji 1997. godine, poseduje specifičnog ekstradijegetičkog homodijegetičkog naratora u liku sarajevskog pesnika Hamze (Mustafa Nadarević). On kao ekstradijegetički *voice-over* narator funkcioniše izvan dijegetskog nivoa priče, ali je prisutan u intradijegetskom nivou i kao lik, i stoga je i homodijegetski narator. Hamza za vreme opsade Sarajeva sve vreme boravi u svom gradu a na njegovu inicijativu supruga sa ćerkom odlazi iz grada, nakon čega dvojici siročića izbeglica Hamza postaje surogat otac.

Hamza je i fokalizator, i on tako ispostavlja i svoje fantazije - sebe kako se u dva navrata iz očaja obesi, sebe kako vodi imaginarne razgovore sa odsutnom ženom i ćerkom koje mu se javljaju kao priviđenja, i sebe sa dečacima u izmaštanoj rajskoj sceni na plaži – tada je u pitanju unutrašnja fokalizacija. U čitavom filmskom narativu fokalizacija nije fiksna već je promenljiva, budući da je deo događaja fokalizovan i iz pozicije dvojice dečaka – oni su, skriveni ispod kreveta, bili svedoci masakra svojih roditelja, pre nego što su napustili selo i pobjegli u Sarajevo. Međutim, za naše razmatranje značajnija je Hamzina vizura, njegova unutrašnja fokalizacija boji samo Sarajevo kao razarani grad u kome su civili svakodnevno pod snajperskom paljbom sa srpskih vojnih položaja. Najnaglašeniji je psihološki, kognitivno-emocionalni faset fokalizacije, budući da Hamza, kao pesnik, pokušava da verbalno uobliči svoj unutarnji svet strahova, anksioznosti, tuge. Hamza je takođe i nosilac ideološkog faseta – njegov svetonazor je tolerancija, on ne generalizuje zločin, ne smešta ga u određenu nacionalnost – njegova je replika „Ne bude se četnik po imenu nego po ubijanju“; njegov najbolji prijatelj je Srbin (Zlatko Pejaković), koji mu

pomaže u pokušaju transporta dečaka. Hamzina pozicija nije nacionalistička već humanistička, kao i prijateljeva, i ona, između ostalog, oblikuje njegov identitet kao pacifiste i humaniste pre nego pripadnika bošnjačke nacionalnosti.

Lik Hamze predstavlja alter ego pisca i pesnika Abdulaha Sidrana (koji je inače i scenarista „Savršenog kruga“) a poetske pasaže koji su ispostavljeni kroz Hamzinu *voice-over* naraciju autorski potpisuje Sidran ne samo kao scenarista već i kao pesnik. Van realističkog fona, Hamza otvara naraciju u prvom kadru koji, u totalu, uprizoruje njegovo telo obešeno o drvo na hrišćanskom groblju, dok kroz *voice-over* izgovara stihove: „Šta to radiš, sine? - Sanjam, majko. I pjevam kako sam imao kuću a sad nemam, kako sam imao glas, a sad nemam. Glasom koga nemam, jezikom koga nemam, u kući koju nemam, ja pjevam pjesmu, majko.“ Ovim je problematizovano i pitanje samog glasa i govora - užas stvarnosti rata paralizuje moć artikulacije, junaku je uskraćen i sagovornik, sabesednik, onaj koji može čuti njegovu misao i saučestvovati u njegovom bolu usled gubitka. Obesmišljena je naracija kao čin pripovedanja, kao iznošenje iskaza, kao obelodanjivanje istine - stih „Sanjam, majko“ ukazuje da je preostalo samo bekstvo u san, odnosno smrt kao san. Time se dekonstruiše najvažniji identitet Hamze, identitet pesnika.

Naknadnom rekonstrukcijom događaja gledalac zaključuje da se Hamza zaista i obesio, i da je čitav filmski narativni tekst zapravo priča *mrtvog čoveka (dead man's story)*. Traumatsko sećanje pesnika Hamze opire se narativizaciji. I sam protagonista u početnoj *voice-over* naraciji naglašava da nema glasa i jezika kojim bi ispevao pesmu svog bola, jer trauma znači radikalno ukidanje moći govora i artikulacije. Hamzino svedočanstvo otelotvorava gubitak “glasa, života, znanja, svesnosti, istine, kapaciteta da

se oseti, kapaciteta da se govori” (Felman and Laub 1992: 231). Užas traume je toliki da traumatsko iskustvo predstavlja ekvivalent „ljudskom glasu koji vrišti iz rane“ (Caruth 1996: 3). U slučaju Hamze, preostaje samo zjapeća rana. Ta nemogućnost narativizacije traume ogleda se i u repetitivnim scenama anticipacije Hamzinog suicida vešanjem. Nemogućnost da se trauma sagleda i opiše i da se sopstveni identitet uspostavi u odnosu na traumatu dovodi do radikalne odluke za okončanjem života ali istovremeno je na delu i opiranje ideji razaranja jugoslovenskog identiteta kao nadnacionalnog identiteta. Hamza preživljava rat ali ne i sopstvena sećanja, ona su daleko ubistvenija od samog rata i opsade Sarajeva. On bira put u suicid zato što ne želi da prihvati razaranja zemlje i grada koji predstavlja multinacionalnost te zemlje.

4.4.1.7. „Nafaka“ Jasmina Durakovića

Debitantsko filmsko ostvarenje scenariste i reditelja Jasmina Durakovića iz 2006. godine, „Nafaka“, kao i „Savršen krug“ narativizuje život Sarajlija pod opsadom tokom rata, ali delom i kroz komičnu vizuru. „Nafaka“ je redak primer *voice-over* naracije i to ekstradijegetičke-homodijegetičke budući da se ispostavlja iz primarnog uokviravajućeg narativnog nivoa. Unutar njega se nalazi čitav „ugnežđeni“ hipo-narativ koji narativizuje iskustvo *voice-over* naratorke Dženet u gradu pod opsadom a kasnije i u mirnodopsko vreme. Narativna temporalnost je izlomljena kroz dugački Dženetin flešbek, ona s početka sižea u konzulatu traži bosansko državljanstvo budući da nikad nije bila toliko srećna kao u Bosni, a zatim sledi flešbek kojim je narativizovana ne samo njena ljubavna priča u toku rata u Sarajevu već i sudbina malog komšijskog kolektiva, ljudi koji postaju Dženetini najbolji prijatelji.

Dženet (Nancy Abdel Sakhi) se kao novinarka samovoljno obrela u Sarajevu, i kao homodijegetički narator prisutna je u priči koju pripoveda. Čitava opsada Sarajeva u jednom gradskom kvartu izneta je iz njene dominantne TG. Ta TG je identitetski važna budući da Dženet predstavlja pogled Stranca, Drugog, i to Drugog koji se krajnje afirmativno odnosi prema Bosni. Ona kao narator uokviruje sve likove koji su fokalizatori a njihov rodni identitet bezmalo je matematički jednako distribuiran na muškarce i na žene što je postignuto i uparivanjem muško/ženskih likova-fokalizatora kroz romantični i melodramski okvir: Dženet i Crveno oko (Ahmet Burina), Ahmet i Lana (Aleksandar Šeksan i Lucija Šerbedžija), Sado i žena mu Sahbej (Senad Bašić i Gordana Boban), zapovednik lokalne muslimanske gerilske jedinice, Beba i žena mu, lascivna Saba (Miralem Zupčević i Jasna Beri). I žene i muškarci su proaktivni i njihovo delovanje u toku rata i posle njega je prikazano u simultanim ravnima.

Ratni događaji fokalizovani su iz perspektive svih aktera pa je fokalizacija unutrašnja i varijabilna. Naglašen je ne samo psihološki faset fokalizacije čija je žiža u liku Ahmeta koji ostaje ratni invalid, tragično zaljubljen u glumicu Lanu, već i ideološki, kroz Dženet budući da njen lik izražava opšti sistem vrednosti - optimizam, pacifizam, multikulturalizam, tolerancija i ljubav - atributi koji se gotovo uvek pripisuju gradu Sarajevu. Takođe, ne samo da ona reflektuje ideološki sistem vrednosti, već je od važnosti i njen rodni identitet kao uokvirujućeg naratora - perspektiva žene iz koje se sagledavaju ratni dani opsade Sarajeva nosi sasvim drugačiji predznak nego onaj koji bi donela perspektiva muškarca kao Drugog i kao Stranca, jer bi on predstavljao ili agresora ili saveznika a ovi termini upućuju na konflikt i sukob, dok je pozicija žene pacifikujuća i katarzična.

Post-traumatskim ratnim sindromom biva pogođen (kao i Ivan iz „Ničijeg sina“) i jedan od protagonista „Nafake“, Ahmet. Njegov gubitak nogu, takođe na frontu, i suočavanje sa nemogućnošću ostvarenja romanse sa glumicom Lanom, ponavlja se kao traumatsko sećanje koje je zabeleženo kamerom iz njegove ruke. Ono će predstavljati još jedan „ugnežđeni“ narativ. Pored Dženet kao istovremeno naratora i fokalizatora, Ahmet je jedan od najvažnijih likova-fokalizatora. Reprodukovanje tog snimka (zajedno sa snimcima Laninog lica) na zidovima stana u koji se Ahmet samovoljno zaključava predstavlja voljnu autodestruktivnu i samokažnjavajuću evokaciju traume. Sa druge strane, i Crveno oko je traumatizovan, ali kao svedok traumatičnog događaja pogubljenja civila u rodnom mestu na Drini. Njegova sećanja su fragmentarna, nisu vizuelno reprezentovana već verbalno, u nekoliko pokušaja, i to kroz nemogućnost sećanja na ime reke („moja rijeka“) za kojom tako čezne u Sarajevu. Crveno oko ne seća se ni svog imena. Za razliku od Ahmeta, Crveno oko (nesvesno) pribegava

potiskivanju traumatskog sadržaja sve do njegovog iznenadnog izranjanja kojim se zaokružuje priča o njegovom identitetu – Crveno oko kao izbeglica u Sarajevu konačno tek nakon rata uobličava svoj lični narativ instinktivno vođen u šume oko Drine gde ga pronalaze prijatelji i partnerka Dženet, te se u toj sceni Crveno oko takođe ispostavlja i kao narator – i to homodijegetički.

Mesto sećanja na Jugoslaviju kao prostor-vreme nekonfliktne idile očituje se dvojako u filmu "Nafaka" - najpre, kafana komšije Jevrejina koga od milošte zovu Marks (Mustafa Nadarević) predstavlja memorijal i mauzolej Jugoslavije i komunizma, u toku rata ona postaje privremeni štab muslimanske vojske; zatim, filmski inserti iz doba zlatnog Holivuda koje Ahmet neposredno pred rat pušta glumici Lani u zatvorenom bioskopu narativizuju istoriju filma kao mesto nostalgije, a Jugoslaviju kao zemlju otvorenu za uplive zapadnjačke popularne kulture i filma. Ovakvo *mesto sećanja* zapravo eksplicira stanovište Pjer Nore a to je da je najznačajnija svrha *lieu de mémoire* da „zaustavi vreme i rad zaborava, da uspostavi stanje stvari, da imortalizuje smrt, da materijalizuje nematerijalno“ (Nora 1989). Takođe, u svetlu Norainih napisa prema kojima je savremeno društvo opsednuto totalnom prezervacijom prošlosti i konzervacijom sadašnjosti iz straha od konačnog nestanka, primećujemo upravo radikalne primere ove opsesije na intimnom planu – Ahmetova zavisnost od sećanja je opsesivna, ne mogavši da preboli raskid, on neprekidno na zidu svoje sobe, nakon što je postao invalid, reprodukuje video snimke glumice Lane u koju je zaljubljen.

Repetitivnost istorije konflikata i ovde je naglašena - šef kancelarije UN u doba neposredno posle rata izjavljuje "Ovo je Balkan, oni se kolju stalno" a jedna od žena gerilskih boraca iz kvarta govori "Četiri godine rat, pa četrdeset mir, pa četiri godine rat".

4.4.2. Tematizacija života nakon rata

4.4.2.1. „Četvrti čovek“ Dejana Zečevića

Produciran i premijerno prikazan 2007.godine, prema scenariju Bobana Jevtića i Dejana Zečevića, u Zečevićевой režiji, „Četvrti čovek“ predstavlja jedan od retkih primera trilera i to sa elementima žanra *neo-noir* čija je narativna sadašnjost smeštena u period od nekoliko godina nakon završetka rata (nema jasnih indicija kada tačno, ali budući da je u pitanju post-tranzicioni *setting* naslućuje se da su u pitanju dve hiljadite). Vremenska struktura narativnog teksta je skokovita. Vreme fabule (filmske priče) proteže se na oko jednu i po deceniju (od vremena ratnih sukoba polovinom 1990.-ih do polovine prve dekade 2000.-ih) a vreme sižea je svega nekoliko nedelja u kojima major (Nikola Kojo) pokušava da povрати svoje sećanje i identitet. U pitanju je doslovna narativizacija povratka tog sećanja nakon amnezije i ona je ispostavljena kroz narativnu tehniku subjektivnih majorovih flešbekova. Primarni narativni nivo je dijegetski nivo narativne sadašnjosti u kojoj se major budi iz kome, a u okviru ovog primarnog uokviravajućeg narativa nalaze se hipo-narativi („ugnežđeni“ narativi) - snimak pogubljenja civila sačuvan na VHS kaseti, čije fragmentarne slike u nekoliko navrata iskrsavaju u majorovom sećanju, kao i traumatske slike ubistva supruge i sina.

Na početku filmskog narativa glavni lik, major, budi se u bolnici iz dvomesečne kome, sa totalnom amnezijom. Njegov kolega, pukovnik vojske (Bogdan Diklić) u ulozi heterodijegetičkog naratora, pripoveda mu da je na njega pucano iz pištolja a da su mu iste večeri ubijeni i supruga i maloletni sin. Tada mu dodeljuje i prvu identitetsku oznaku oslovljavajući ga sa

„majore“. S obzirom na početni kadar, ekstremno krupni plan junakovog oka, a zatim i subjektivni kadar u kome, u distorziranoj perspektivi, junak razaznaje lica hirurškog osoblja i ugleda svoj lik u odrazu na metalnoj bolničkoj posudi (ogledalni odraz kao signal varke, opsene), a takođe uz informaciju da zbog prostrelne rane ima totalnu amneziju te će mu se sećanje vratiti sa malom verovatnoćom – glavni lik, major, uspostaviće se i kao lik-fokalizator iz čije perspektive će biti ispostavljeni flešbekovi (dakle, fokalizacija će u scenama flešbekva biti strogo unutrašnja) ; njegova sećanja izviraće u fragmentima, u razlomljenim flešbekovima. Drugi važan heterodijegetički narator je policijski inspektor (Dragan Petrović Pele) koji navodno vodi istragu slučaja u kome je nastradala majorova porodica i traga za, izvesnim, „četrtrim čovekom“ koji je upleten u ubistvo. I od pukovnika i od inspektora, nezavisno, junak dobija informacije da je bio važan oficir vojno-bezbednosne službe koji je za Državu obavljao specijalne zadatke u Bosni, Hrvatskoj, Ruandi... Gledalac istovremeno saznaje narativne informacije o glavnom liku kada ih i on sam dobija i ispostavlja kao rekonstrukciju svoje prošlosti. Major postaje marioneta u rukama inspektora i obavlja ubistva mafijaša i političara u uverenju da su oni odgovorni za ubistvo njegove porodice. Fragmentarni flešbekovi – krupni planovi supruge i sina u samom činu ubistva, zaokružuju se konačnim majorovim flešbekom nakon pregledanja zapisa sa jedne video kasete – na ratištu (verovatno bosanskom) major, pukovnik i sadašnji policijski inspektor učestvuju u egzekuciji civila. Flešbek majoru pomaže u rekonstrukciji događaja koji su doveli do ubistva – budući da kasetu nikada nije uništio, i budući da ju je pronašao sin, inače narkoman, supruga i sin su odlučili da ga napuste i u toj porodičnoj svađi major je slučajno pucao u sina, zatim je ubio i suprugu da bi konačno pokušao da ubije i sebe. Ta spoznaja da je on zapravo četvrti čovek dovodi ga do, ovog puta, uspelog samoubistva.

Muška narativna pozicija oslikava dominaciju muškog rodnog identiteta koji je prenaplašen, i iako je u pitanju mirnodopski odnosno period nakon jugoslovenskih ratova, „muški identitet je povezan sa militarističkim pojmovima maskuliniteta“ (Woodward 1997: 8). Lik-fokalizator i dva heterodijegetička naratora su muškarci koji su na ratištu u Bosni nosili uniforme a u mirnodopsko vreme je jedino policijski inspektor u civilu. Ženski likovi nemaju funkciji naratora – to su majorova ljubavnica Teodora (Marija Karan), uvedena u narativ kao tipičan objekt muškog pogleda⁷¹ i ikonički otelotvoruje *femme fatale noir* filma 1940.-ih i 1950.-ih da bi ubrzo potom evoluirala u melodramski lik, zatim majorova ubijena supruga koja se pojavljuje samo u majorovim isprekidanim flešbekovima na čin ubistva, i predusretljiva komšinica (Semka Sokolović Bertok) koja će spasiti Teodoru u noći majorovog žrtveničkog samoubistva.

Tačka gledanja (TG), posmatrana, u širem smislu, kao celokupna perspektiva iz koje posmatramo likove dijegetičkog sveta, dominantno pripada majoru, budući da su iz nje ispostavljena sva kognitivna i emocionalna stanja lika – zbunjenost, strah, bes, dezorijentisanost, emocionalna tupost, distanca, pokušaji rekonstrukcije sećanja, niz nametnutih zaključaka o počiniocu ubistva supruge i sina, itd...

Rekonstrukciju sopstvenog identiteta major obavlja percepcijom događaja, filtracijom i povezivanjem delova slagalice o svojoj prošlosti u logički, narativni niz, on nije tek puki posmatrač događaja, već i interpretator jer svaki opaženi događaj i lik u njemu za majora predstavlja vrednosni parametar za uokviravanje sopstvenog identiteta. Kada primenimo i Rimon-Kenaninu podelu na fasete fokalizacije primećujemo da se ističu perceptivni

⁷¹ U feminističkoj psihoanalitičkoj teoriji filma čija je prominentna predstavica Lora Malvi (Laura Mulvey) muškarac je nosilac pogleda (*gaze*) a žena je objekt

i psihološki faset odnosno događaje iz dijegetičkog sveta sagledavamo kroz čulni, kognitivni i emotivni opseg majorovog lika. Doslovno posmatranje video zapisa sa pronađene VHS trake na kojoj je zabeležen zločin nad civilima u kome je učestvovao major u konačnici određuje majorovo poimanje identiteta. Ideološki faset, pak, pomerem je u spoljašnju fokalizaciju, koja je, podsećamo, bliska narativnom agensu (prema Rimon-Kenanovoj) i u tom smislu ideološku poziciju koruptivnog društva prezentuje lik policijskog inspektora, epitomizacija ultimativnog zla – to je mefistofelovski lik policijskog inspektora koji manipuliše majorom iz interesa skrivanja svoje ratne prošlosti i sadašnjeg napretka u hijerarhiji policijske službe, navodeći ga na likvidacije u podzemlju.

Major direktno pristupa „fajlovima“ svog privremeno izbrisanog sećanja gledajući pronađen VHS zapis sa ratišta u Bosni na kome on komanduje streljanjem civila, a sa druge strane, putem repetitivnih flešbekova, finalizira mozaik druge značajne traumatske slike u kojoj nehotice ubija ženu i sina u svom stanu. Majorovo sećanje u potpunosti je fragmentarno i skokovito i njegova reprezentacija ne podleže pravilima linearne dramaturgije. Njegovo sećanje zapravo je traumatsko, a trauma se „opire narativnim strukturama i linearnoj temporalnosti“ i kada govorimo o njoj, govorimo o „hijatusima i dislokacijama koje (je) neizbežno obeležavaju“ (Whitehead 2004: 5). Takođe, primetimo da „(r)epetitivnost podražava efekte traume jer sugerira neprestani povratak događaja i prekid u narativnoj hronologiji progresije.“ (Whitehead 2004:86). Majorova trauma „probija rupu u temporalnom kontinuitetu prošlosti i sadašnjosti“ (Hirsch 2004: 11), ona je „i pre nego što biva prenesena, već okovana unutar polja reprezentacije. Ona je, preciznije, kriza reprezentacije“ (Hirsch 2004: 15). Traumatske impresije ne podležu regularnom režimu pamćenja i sećanja i svakako dolaze u svest neočekivane i nepozvane. One u ovom slučaju dodatno

doprinosu građenju saspensa, filmske napetosti.

Obratimo na ovom mestu pažnju na to da se majorova amnezija i potiskivanje traumatskih slika dogodila i psihološki ali i fiziološki, doslovno, dvostrukom traumom (povredom, ranom) – i psihološkom (u smislu da je on počinitelj zločina koji nosi kao traumu) i fiziološkom (povredom i ranjavanjem mozga kao „hardvera“ koji pohranjuje sećanja). Taj traumatski sadržaj opire se integraciji u svesti - traumatski događaji kao slike iz prošlog iskustva, koji „donose oblik sećanja koje preživljava po cenu voljnog sećanja“ i kroz te flešbekove se ne vraća „samo preplavljujuće iskustvo koje opstruiraju naknadno potiskivanje ili amnezija, već događaj koji je izgrađen, delimično, nedostatkom sopstvene integracije u svesti“ (Caruth 1995b: 153). Kada se obe traumatske slike (ratište i ubistvo porodice u stanu) stope u jedan finalni ton otkrivanja sopstvenog identiteta u celosti, majoru ne preostaje ništa drugo do suicid – budući da iskupljenja za zlodela nema, major najpre sakriva Teodoru od progonilaca (službe bezbednosti), a potom svesno odabira smrt, ne mogavši da razreši antagonizam svog „narrativnog ja“ i svog „iskustvenog ja“. Naime, kada Astrid Erl donosi pojam ideologije naracije u prvom licu, ukazujući na „teleološku strukturu zapleta“ naracije u prvom licu, ona navodi da „(p)riča ‘iskustvenog ja’ teži da se okonča ako ne tačno tamo gde je započelo ‘narrativno ja’ onda barem u tački njegovog razvoja u kojoj put koji vodi ka identitetu ‘narrativnog ja’ postaje vidljiva. Čitava ideja temporalne, epistemološke i moralne distance između ‘narrativnog ja’ i ‘iskustvenog ja’ počiva na tom teleološkom konceptu sećanja u službi identiteta“ (Erl 2009b: 222-3). Narrativno ja je ono ja koje se seća. Doslovna „reprezentacija problema sećanja (kao što su zaboravljenje, ili iskrivljenje) ili fragmentisano traumatsko sećanje (...) leže u srcu nepouzdanosti“ naracije (ibid 223).

Važno je na ovom mestu zapaziti da je prva traumatska slika (sa ratišta) kolektivno neprihvatljiva u smislu priznanja zločina nad civilima - u teoriji traume, znanje je izmešteno, ne zato što jedinka ili grupa nisu u stanju da se doslovno sećaju traumatičnog događaja, već „iz političkih ili socijalnih razloga (ili spoja oba, uključujući i krivicu i kriminalnu delatnost) suviše je opasno po kulturu (ili moćne političke figure) priznati ili sećati se, kao što je u individualnoj svesti suviše opasno sećati se 'zaboravljenih' sadržaja“ (Kaplan 2005: 74) Ta slika tiče se kolektivnog identiteta nacije. Događaj zločina nad civilima u Bosni (motiv dečje igračke, konjića, koji je ostao kao nemili *souvenir*, podsetnik na traumatičan događaj, potvrđuje da su na pogubljenju bila i deca, dečaci) zasigurno referiše na slučaj genocida nad muslimanskim civilima u Srebrenici⁷² koja bi za naše prostore mogla predstavljati, kako Slavoj Žižek navodi, egzemplarni slučaj povratka mrtvih poput “(d)va velika traumatska događaja, Holokaust i Gulag [...] u dvadesetom veku“; slično ovim traumama svetskih srazmera, i na traumu Srebrenice, baš kao i na traumu, recimo, logora “Lora” za Srbe u Hrvatskoj, možemo primeniti Žižekovo zapažanje da će senke njihovih žrtava "nastaviti da nas progone poput 'živih mrtvaca' sve dok im ne priredimo dostojnu sahranu, dok ne integrišemo traumu njihove smrti u naše istorijsko pamćenje” (Žižek 1992:23).

⁷² U tekstu "Kritička kultura sećanja" Todor Kuljić navodi "da se i kod nas traumatskom iskustvu na razne načine izvlači žaoka besmisla: Jasenovac je eksces, a Srebrenica preterana odmazda. Kod politike sa prošlošću vidljivi su mehanizmi rasterećenja od traume slični onima u psihoanalizi. Zločinci potiskuju vlastitu odgovornost, eksteritorijalizuju je i prebacuju na druge. Međutim, i istoričari koristi strategije detraumatizacije: Tuđman je smanjivao broj žrtava Jasenovca 1990.-ih, a srpski revizionisti govore o Srebrenici kao ratnom zločinu, a ne kao o genocidu. Isključiviji čak govore o oslobođenju Srebrenice. Nacionalna historiografija je u stvari praksa smišljenog kulturnog detraumatizovanja. Zločini se minimalizuju, da se ne bi poremetio proces monumentalizacije etnocentrične prošlosti. Kako se, posle svega što je rečeno, odupreti detraumatizaciji koja osmišljava neshvatljive zločine, relativiše ih, trivijalizuje i lagano prepušta zaboravu? Da li se samo na mitski način Aušvic, Jasenovac i Srebrenica mogu sačuvati od istoriziranja koje ih lišava traumatskog karaktera? Svakako ne, jer u mitskom iracionalnom kontekstu trauma traje i održava se u izdvojenom prostoru značenja i lišena egzaktnog razjašnjenja." (Kuljić 2006b)

Druga, pak, traumatska slika u potpunosti se tiče majorovog ličnog identiteta. To je porodična slika ubistva supruge i sina i ona je posledica prve traumatske slike – zločina nad civilima. Konstrukcija majorovog identiteta, dakle, opisuje traumatični luk spoznaje da je ratni zločinac koji u uniformi Vojske Jugoslavije strelja civile- kao pripadnik srpske nacije on je pogubio civile druge nacionalnosti i to breme osujećuje ga da prihvati i svoj identitet kao pojedinca, a ne samo nacionalni identitet. U majoru se, na taj način, ultimativno učvoravaju nacionalni, kao kolektivni identitet sa jedne, i lični identitet, sa druge strane – otkrivanje tajnog snimka ne od strane društva i javnosti već u okviru lične, privatne sfere dovodi do razornih posledica. U tom smislu, major epitomizuje raspolučenost društva i nacije koja u sebi mora intergrirati sopstvenu odgovornost u ratovima da bi mogla da ucelovi istorijsko pamćenje kao deo svog identiteta.

4.4.2.2. „Ničiji sin“ Arseno A. Ostojića

Nastao kao filmska adaptacija pozorišnog komada hrvatskog dramskog pisca Mate Matišića, „Ničiji sin“ u režiji Arseno A. Ostojića iz 2008. godine poseduje dominantnog lika-fokalizatora Ivana (Alen Liverić), četrdesetogodišnjeg vojnog invalida hrvatskog „domovinskog rata“ iz čije perspektive nam se ispostavljaju narativni događaji. Fabula obuhvata oko četiri decenije (vremenski luk od Ivanovog začeca, dok mu je formalni otac Isidor, u zatvoru, negde potkraj 1960.-ih, preko perioda pred sam početak rata u bivšoj Jugoslaviji, pa sve do početka 2000.-ih) a vreme sižea je nekoliko dana u toku kojih se u grad vraća biološki otac Simo, majka i Isidor ga tokom noći ubijaju, Ivan saznaje da mu bivša supruga odvodi sina u Australiju, i saznaje ko mu je pravi otac, opija se uz pevanje srpske pesme „Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala“, i konačno biva udavljen u stacionaru vojnih invalida dok peva tu istu pesmu.

Filmski narativ se otvara scenom narativne prošlosti (koja predstavlja junakov flešbek) jasno indikovane natpisom 25.5.1990. u kojoj mladi Ivan uključuje VHS kameru i snima svoj garažni bend, montažno presecane kratkim Ivanovim flešbekovima sa ratišta. Potom se prelazi u narativnu sadašnjost (koja nije jasno vremenski pozicionirana, ali se zaključuje da je u pitanju kraj devedesetih i početak dvehiljaditih) u kojoj alkoholiziran Ivan u kafani, u invalidskim kolicima, na zaprepašćenje prisutnih peva srpsku rodoljubivu pesmu. U primarnom narativnom nivou postoje dva tipa hiponarativa – jedan je „ugnežđeni“ narativ sa video-kasete, Ivanova uspomena iz mladosti, a drugi je niz Ivanovih subjektivnih flešbekova sa ratišta. Prvi kadar (iz narativne prošlosti) u kome mladi Ivan najpre pogleda u svoju VHS

kameru, a zatim peva garažnu rok numeru „Gledaj me dok hodam“, kao i jedan od početnih kadrova (u narativnoj sadašnjosti) u sceni u kafani kada peva „Ko to kaže...“ nakon koje vikne „Šta je, šta gledate?“ gledajući u objektiv kamere (različite od prve, dijegetičke VHS kamere) – markiraju Ivana kao nosioca TG koji kao da eksplicitno poziva gledaoca – „Pogledaj, ovo što sledi je MOJA priča“. Ivan će usmeravati narativne informacije putem svojih flešbekova ali i putem svojih radnji – susreta sa bivšom suprugom (Daria Lorenci) i sinom i konfrontacije sa čovekom za koga veruje da mu je otac, Izidorom (Mustafa Nadarević), beskrupuloznim političarem. Pored Ivanovih flešbekova, postoji i jedna scena koja je realna ali nosi atmosferu košmarne fantazije – scena u kojoj Ivan u invalidskim kolicima upada na neko venčanje na kome preuzima mikrofon i pred užasnutim znanicama ponovo peva „Ko to kaže...“, da bi uskoro saznao da je to zapravo venčanje njegove bivše supruge. Sa druge strane, u narativnoj sadašnjosti Ivan nije prisustvovao važnom narativnom događaju, a to je ubistvo njegovog biološkog oca, Srbina Sime (Zdenko Jelčić) koji je došao da ga potraži nakon povratka iz Srbije. Ti narativni događaji – susret biološkog i formalnog oca, pa susret biološkog oca i majke i otkrivanje dugo čuvane istine o očinstvu, i konačno ubistvo (da se tajna ne bi obelodanila sinu) – ispostavljeni su eksternom fokalizacijom. Tri naratora uspostavljaju se kao hetero- i homodijegetički naratori koji plasiraju važne narativne informacije – najpre Simina sestra kao heterodijegetički, koja policiji prijavljuje njegov nestanak (opisujući inspektoru da je Simo za vreme rata izbegao u Srbiju pa se vratio), a zatim kao homodijegetički lik-naratori i formalni (Izidor) i biološki otac (Simo), znalci još iz jugoslovenskih vremena, tajnih službi i doušništva, otkrivaju narativne informacije o prošlosti – biološki otac otkriva formalnom ocu da ga je, iako ga je uhapsio, spasao od egzekucije, a formalni otac otkriva sinu informaciju da je „ničiji sin“, to jest da je ubijeni čovek njegov pravi otac.

Muška perspektiva Ivana kao lik-fokalizatora ukazuje i na krizu maskulinog identiteta – glavni junak je sapet, u invalidskim kolicima, a čak i kada odlazi kod prostitutke, on sa njom nema seksualni odnos, već sa njom želi samo da razgovara, i sve to simbolički ukazuje na impotenciju kao nemoć, kao načetost, kao nedostatnost – Ivanu je preostao samo glas, glas kojim u kafani i na venčanju i u stacionaru za obolele od post-traumatskog sindroma peva pesmu koja će ga odvesti u smrt. Suicid se ispostavlja kao jedini mogući izbor (identično kao i u slučaju protagoniste „Četvrtog čoveka“). Zanimljivo je da i u „Ničijem sinu“ i u „Četvrtom čoveku“ pravi zaplet zapravo tvore oni likovi koji su pripadnici tajnih službi (u „Ničijem sinu“ to je biološki otac, Simo) – narativ tajne, skrivene i/ili distorzirane istine sakriven je od protagoniste i on, rasvetlivši ga, finalizira sliku o sopstvenom identitetu koji za njega postaje neprihvatljiv.

Događaji su fokalizovani iz Ivanove TG, i to je unutrašnja fiksna fokalizacija, koju delom tvore i Ivanovi subjektivni flešbekovi. Ivanovo neprisustvo ubistvu oca koje će i uzrokovati otkivanje Ivanovog pravog identiteta (Ivan to ubistvo ne vidi), ukazuje na fragilnost njegovog identiteta uopšte, a potom i nacionalnog identiteta (što ćemo elaborirati nešto kasnije). Ivan je lik kroz čiji perceptivni (čulni), psihološki (kognitivni i emocionalni) ali i ideološki okvir (opšti sistem vrednosti) i perspektivu sagledavamo čitav dijegetski svet, dakle, u jednom liku su angažovana su sva tri faseta fokalizacije.

U „Ničijem sinu“, u okviru primarnog narativa, „ugnežđeni“ traumatski hipo-narativ ispostavljen je kroz flešbekove protagoniste Ivana, koji boluje od post-traumatskog stresnog poremećaja i koji se, iz narativne sadašnjosti u invalidskim kolicima, u fragmentarnim repetitivnim reminiscencijama

priseća trenutka kada na frontu gubi noge u minskom polju. Takav post-traumatski flešbek javlja se iznenadno kod protagoniste i on nije posledica voljnog sećanja a „[...] šok flešbeka deluje poput rotirajućih vrata kroz koja gledalac može neprestano da izlazi i ulazi u fikcioni svet“ (Hirsch 2004:180). Međutim, jedan traumatski narativ naslanja se na drugi – Ivan saznaje da njegov otac nije biološki otac te da mu je otac zapravo Srbin što ne samo da destabilizuje njegov dotadašnji identitet već do apsurdna obesmišljava njegovo učešće u domovinskom ratu protiv Srba. Istorija koju pripoveda takav flešbek je „istorija koja doslovno *nema svoje mesto*, niti u prošlosti, u kojoj nije u potpunosti doživljena, niti u sadašnjosti, u kojoj se njene precizne slike i odigravanja ne mogu u potpunosti razumeti“, stoga trauma istovremeno predstavlja i sliku i amneziju „evocirajuću komplikovanu istinu istorije koja je izgrađena na nepojamnosti svog pojavljivanja“ (Caruth 1995b:153).

Trauma identiteta protagoniste Ivana nije samo trauma saznanja o biološkom ocu već i trauma da je taj otac Srbin, te da je Ivan polutan koji je učestvovao u ratu na hrvatskoj strani i bio zarobljen upravo od strane Srba. Raspolućenost nacionalnog identiteta Ivan verbalizuje i u krajnje melodramski obojenoj dilemi „Koja je moja polovina srpska a koja hrvatska, ova bez nogu?“ i nju pokušava razrešiti oštroumnim⁷³ pevanjem srpske ratne pesme „Ko to kaže/ko to laže/Srbija je mala“ – provokacija pred učesnicima u domovinskom ratu u psihijatrijskoj klinici okončava se ubistvom Ivana, pesma tako postaje svesni suicidalni *soundtrack*. Na ovom mestu osvrnućemo se na fenomen tzv. *interkulturalnih nesporazuma* koji se "rađaju kada pripadnici različitih kulturalnih nasleđa tumače na različite kontaktnu situaciju čiji su konstituenti. To uglavnom čine na suprotan način i deluju operišući 'sa dva mehanizma odgonetanja koji se teško daju objediniti”

⁷³ Termin kojim se označava kontinualno ponavljanje muzičke fraze (ital. *ostinato* - uporno, tvrdoglav)

(Ćirić⁷⁴ 2014: 152-153). Za našu studiju ovo je značajno budući da Ivan, sa saznanjem o tome da mu pripada još jedan nacionalni identitet, dolazi u šizofrenu poziciju gde on sam postaje lokus kontaktne situacije dvaju identiteta. A pošto je svestan činjenice da se u datom momentu navedeni identiteti teško mogu objediniti, (kontaktanu) situaciju rešava tako što pevajući muzičku numeru inicira konflikt za koji dobro zna kako će se završiti - fatalno. Konstrukcija i dekonstrukcija Ivanovog nacionalnog identiteta nailaze na kobno razrešenje – ponovo jedan lik epitomizuje sudbinu društva i nacije, ne samo jugoslovenskog već i hrvatskog kao postjugoslovenskog i postnacionalnog. U Ivanovom slučaju apsurd nacionalnih sukoba doveden je do paroksizma doslovno u telesnoj formi invaliditeta.

⁷⁴ Dr. Mariji Ćirić inače dugujemo za ukazivanje na ovaj momenat

4.4.2.3. „Grbavica“ Jasmile Žbanić

Debitantski film scenaristkinje i rediteljke Jasmile Žbanić, „Grbavica“, dobitnice Zlatnog medveda na festivalu u Berlinu 2006., jedini je primer u kome je narativna temporalnost celovita i kontinuirana i u kojoj nema vraćanja u narativnu prošlost kroz „ugneždene“ hipo-narativne scene, već se prošlost evocira putem ispovesti to jest svedočanstva.

Već u prvom kadru – sekvenci, u kranskoj vožnji preko usnule grupe žena uz nedijegetičku numeru⁷⁵, sevdalinku, uz ženski vokal koji peva stihove „Šta je bilo/ šta se zbilo/ u taj čas?“⁷⁶...“ markiramo junakinju Esmu (Mirjana Karanović), koja otvara oči i pogleda u kameru – to signalizira gledaocu Esminu poziciju kao neopozivog lika-fokalizatora (slično Ivanu u „Ničijem sinu“) koja time kao da govori da ono što sledi predstavlja njen ekskluzivni narativ. Esma je samohrana majka devojčice Sare (Luna Zimić Mijović) koja u savremenom Sarajevu (godinu 2004. lociramo na osnovu televizijskog nekrologa posvećenog Suzan Zontag) zarađuje za život konobarisanjem u noćnom klubu. Vreme fabule je oko 10 godina (od vremena silovanja u logoru za vreme rata i potom rađanja devojčice, pa sve do 2004. kada devojčica Sara saznaje za identitet oca) a vreme sižea svedeno je na nekoliko dana.

⁷⁵ „Dijegetičku muziku posmatramo kroz dijalektičku strukturu koju čine dve ravni, narativ (filmska priča) i naracija (proces kojim se narativ prenosi gledaocu) a čiji su konstituenti tvorbe muzika i slika, odnosno njihov fluktuirajući odnos. Nedijegetička muzika je ona čiji se izvor nalazi van kadrai eksplicitno i implicitno, ali koja ima značenjski odnos sa filmskom pričom“ (Ćirić 2014: 90)

⁷⁶ Ovde bismo na početnu muzičku numeru mogli primeniti i pojam **superlibretta** koji je isrpno elaborirala Marija Ćirić u studiji *Vidljivi prostori muzike: Superlibretto - govor muzike u filmu*: „Superlibretto je muzika u filmu a ne muzika za film; takva muzika je *narativni agens/narrative agent* (Kalinak 1992: 30), muzika koja je *funkcionalna*, a ne *aplikacija*, kako takav njen status naziva Mišel Šion (Chion 1985); muzika koja podstiče akciju, a ne ona koja *prati, opisuje ili podražava* sliku (ili naraciju)“ (Ćirić 2014: 120) Ćirić takođe navodi da je **superlibretto** „status muzike u filmu koja konstruiše sopstvenu (zvučnu) sliku i *pripoveda, govori* sopstveni tekst koji zajedno i ravnopravno sa tekstovima ostalih aspekata filmskog sistema tvori celovito filmsko značenje“ (ibid).

U noćnom klubu Esma upoznaje i Peldu (Leon Lučev), nekadašnjeg učesnika u ratu, intelektualca koji je postao sitan kriminalac u mirnodopsko doba. Esma takođe odlazi i na grupne seanse u Centar za podršku ženama koje su traumatizovane u ratu. Međutim, Esma je zapravo kreator izmišljenog, fabrikovanog narativa o Sarinom identitetu. Devojčica veruje da joj je otac poginuo u borbi, kao „šehid“, mučenik koji pogine na Alahovom putu. Ono što će Esma ispostaviti kao konačnu istinu ćerki i time obznaniti njen identitet – „Ti si četničko kopile“ obelodaniće traumu da je zapravo silovana u logoru od strane Srba. Nju će Esma i verbalizovati na grupnoj seansi. Esmin narativ je narativ žene kao žrtve, ali i krivca, samim tim što uporno istrajava na sakrivanju istine o ćerkinom začecu i (nacionalnom) poreklu. Esma je tvorac lažnog narativa i lažnog ćerkinog identiteta a tajna⁷⁷ koju nosi (i priznanje na terapiji da je najpre želela da ubije bebu), destabilizuje i njen identitet kao majke. Kao traumatizovana žrtva silovanja, razumljivo je da Esma u potpunosti zatumljuje svoj seksualni identitet – u noćnom klubu je okružena ženama koji su objekti muških pogleda a njena najbolja prijateljica (Jasna Beri) naručuje od Esme da joj sašije jarko crvenu haljinu; Esma je, pak, odevena skromno i neprovokativno, gotovo aseksualno.

Događaji su fokalizovani sa Esmine TG, ona je unutrašnji fiksni fokalizator, ali je psihološki faset fokalizacije veoma diskretan i zatumljen – Esma jeste kognitivni i emotivni fokus dijegetskog sveta ali je on ispostavljen krajnje svedeno i distancirano. Ta distanca signalizira i unutrašnju auto-distancu i auto-negaciju sopstvenog rodnog identiteta. Međutim, majčinstvo ostaje neporecivo kao identitet, i to je naročito vidljivo u sceni u kojoj Esma, iako nema novca, kupuje pastrmku za Saru, a sama ostaje bez obroka, i ta scena donosi jedan od retkih emotivnih valera u okviru inače svedenog psihološkog faseta fokalizacije.

⁷⁷ Naslov filma u međunarodnoj distribuciji bio je „Esmina tajna“ („Esma’s Secret“)

Esma je traumatski obeležena već na početku filmskog narativa budući da je gledalac upoznaje u prostorijama Centra za žene koje su u ratu traumatizovane (uglavnom silovane). Početni kadar usnulih žena koje kao da su uspravane pomenutim stihovima sevdalinke upućuje da san predstavlja pokušaj zaborava, ali istovremeno to redundantno pitanje – šta se (zapravo) zbilo? – ne dopušta zaborav, jer je prisutno stalno podsećanje na traumu. Preciznu narativizaciju traume Esma ispostavlja verbalno, eksplicitno kao homodijegetički narator koji se i zauzima u govornom činu naracije - Esma najpre priznaje Sari da je silovana da bi kasnije, u Centru, još jednom progovorila o traumi, ali i o radosti rađanja novog života. “Grbavica” je najprecizniji primer narativa svedočenja – Esma je žrtva koja konačno progovora o svojoj traumi koju je dugo krila. Esma pokazuje koliko je teret žrtve ali i svedoka “radikalno jedinstven, nerazmenjivi usamljenički teret” iako je zadatak da se svedoči zadatak da se “govori za *druge* i *drugima*” (Felman 1992:3). “Narativ svedoka – sam proces svedočenja o ogromnoj traumi zaista počinje nekim ko svedoči o odsustvu, o događaju koji još nije nastao, uprkos preplavljujućoj i snažnoj prirodi stvarnosti njegovih pojavljivanja. Dok istorijski dokazi događaja koji konstituišu traumu mogu biti obimni, trauma – kao znani događaj ne samo kao preplavljujući šok – još uvek nije zaista posvedočena, nije pojmljena” (Laub 1992: 57). Znanje o traumatičnom događaju zapravo se rađa kroz sam narativni proces i na taj način, kroz ispovest o silovanju u okruženju žena koje su prošle kroz isti užas, Esma oslobađa i znanje i istinu budući da svedočanstvo predstavlja iznošenje i kreiranje istine, stoga je veoma važan Esmin "govorni proces svedočenja" (Felman 1992: 16) kao proces rađanja znanja. “Slušalac je deo nastanka znanja *de novo* (...) prazan ekran na koji će se događaj po prvi put upisati” (Laub 1992: 57) - tačnije, gledalac je taj koji na taj način saznaje

"šta je bilo, šta se zbilo..." i ko je, zapravo, Esma.

Jedna od scena koje iniciraju traumatsko sećanje (pri čemu gledalac nikada ne vidi *traumatski flešbek*) kao mogući hipo-narativ jeste naizgled nevina igra rvanja ćerke i majke na podu sobe – Esma leži na leđima a Sara je nadvijena njom, i ta slika trenutno priziva scenu silovanja jer Esma iznenada oseti mučninu i nelagodu i prestaje igru sa ćerkom. Ona otelotvorava traumu doslovno putem tela koje je postavljeno u identičan položaj kao u traumatskom trenutku. I ovde nam je sasvim funkcionalno primenjivo stanovište kliničkog psihologa Krisa Brevina (Chris Brewin) prema kome je „traumatsko sećanje uključivalo konstelaciju osećanja i telesnih reakcija [...] automatski se pobuđivalo okidačima traumatske situacije, dok se narativno sećanje javljalo kao odgovor na svesne pokušaja prisećanja“ (Brewin 2005:139). Sve dok jasno ne izrekne svedočanstvo „*Silovali su me*“ Esma ne transponuje svoja *traumatska* sećanja u *narativna*. Problem traume je problem neshvatljivosti, nepojamnosti, nedokučivosti; traumatična priča kao jedan sirovi, neobrađeni materijal koji nesvesno i nevoljno izranja iz sećanja, nema jasnog primaoca, njoj je neophodna „integracija, kako zbog svedočenja tako i zbog izlečenja. Ali sa druge strane, transformacija traume u narativno sećanje koje omogućava da priča bude verbalizovana i komunicirana, da bude integrisana u sopstveno i tuđe saznanje o prošlosti, može izgubiti preciznost i snagu koje odlikuju traumatsko sećanje“ (Caruth 1995b:153). Kada je već jednom izgovorila, narativizovala traumu Sari, Esma daleko lakše to izgovara u Centru, pred drugim ženama – ta povest jeste dramatična ali daleko veću katarzu i snagu je imao trenutak priznanja ćerki. Ćerka Sara tim priznanjem postaje traumatizovana, slično Ivanu, protagonistu „Ničijeg sina“ i Sara je ničije dete, odnosno, nije dete onog za koga je verovala da joj je otac koga nikad nije ni upoznala. U činu nalik samo-kastraciji, ona šiša i brije kosu pred ogledalom

– sa jedne strane ovaj čin se može čitati kao akt samoprezira i stida, sa druge strane, u vizuelnom registru može evocirati i šišanje i brijanje logoraša. Saznanje o nacionalnom poreklu duboko destabilizuje Saru koja veruje da joj je otac *šehid*, i njen novi, nacionalni identitet biva dramatično artikulisan, od nevinog pitanja „Šta ja imam tatino?“ do saznanja da joj je otac Srbin i to ratni zločinac.

U državama u kojima nije postojala duga tradicija državnosti pre (prve) Jugoslavije, kao što je to slučaj sa Bosnom i Hercegovinom koja svoju modernu državnost temelji na (dis)kontinuitetu sa srednjovekovnom bosanskom državom, izmišljanje i konstrukcija slavne prošlosti na delu je naročito početkom 21.veka. I Entoni Smit donosi osvrt na ovaj momenat navodeći da neki narodi kojima nedostaju tri ključna izvora etno-nacionalizma (*zlatno doba*, *sakralna teritorija* i *mit o izabranom narodu*), nastoje da „kompenzuju ove nedostatke naglašenijim prikazima teritorijalnih veza i ponovnim otkrivanjem čak izmišljanjem odgovarajuće etno-istorije. Tome može biti pridodati i siloviti povratak religioznoj tradiciji koja ističe njihovu zajednicu iznad sistema verovanja njihovih suseda, što se u izvesnoj meri pojavilo među bošnjačkim muslimanima, koji su do skora bili definisani samo kroz pojmove da su nekada bili muslimani, što je oznaka bez sadržaja“ (Smith 1999: 272)

U „Grbavici“ je to eksplicirano školskom pesmicom koju mehanički deklamuje Sara: „*Bosna je moja krvava gruda/ zemlja mojih pradjedova*“. Ta zemlja očito predstavlja istorijski jedinstven i poetski pejzaž „kao odlučujući uticaj nad istorijskim događajima i kao svedok etničkog opstanka i slavljena kroz *longue duree*: to su sve komponentne uopštenog procesa 'teritorijalizacije sećanja'“ (Smith 1999:151).

Takođe, deca *šehida* imaju izvesne socijalne povlastice (ne moraju da plaćaju ekskuziju). Međutim, autorka Jasmila Žbanić se jasno distancira od nove državne mitologije zaključnom muzičkom numerom - u sceni u kojoj majka Esma ispraća svoju ćerku na ekskuziju, prepoznatljiva pesma u interpretaciji Kemala Montena „Sarajevo, ljubavi moja“ boji završnicu „Grbavice“. Sarajevo kao simbol multukulturalnog grada, mesto susreta Zapada i Orijenta, Sarajevo i Valtera i opsade i snajperske paljbe devedesetih, Sarajevo kao nadnacionalni mit.

4.4.2.4...„Snijeg“ Aide Begić

U filmu „Snijeg“, nosiocu nagrade Nedelje kritike na Festivalu u Kanu 2008. godine, kojim scenaristički debituju Aida Begić i Elma Tataragić u režiji Begićeve, primarni narativ uokviruje sekundarni hipo-narativ u svega tri scene sna/sećanja glavne junakinje koje presecaju linearnu strukturu narativnog teksta – to su kratke scene u kojima glavna junakinja Alma izjutra odlazi na ritualno umivanje a potom na molitvu (prizori u *slow motion* tehnici). Vreme fabule prostire se na oko 3 godine (od trenutka masakra nad muškarcima iz sela u ratu, pa sve do mirnodopske završnice u kojoj su pronađeni i sahranjeni mrtvi. Vreme sižea se prostire na oko godinu dana. Narativna sadašnjost je locirana natpisom kao 1997.godina.

Glavni lik je Alma (Zana Marjanović), mlada žena koja živi u jednoj vrsti komune sa još nekoliko žena iz muslimanskog sela (čiji su muževi i deca ubijeni u ratu), ostarelim muškarcem i zanemelim dečakom. Alma neguje nepokretnu svekrvu, begovicu, radi u maloj manufakturi, odlazi redovno na jutarnje molitve, a njen status kao dominantnog lika-fokalizatora akcentovan je repetitivnom nedijaloškom scenom fantazmatskog kvaliteta – da li je ta scena sećanje, ili san, tek, u njoj se u tri navrata u *slow motion*-u Alma kreće ka česmi na kojoj se umiva, dok joj se na vetru viori plava marama/hidžab. Nekoliko naratora uspostavljaju se kao sporedni homo- ili heterodijegetički naratori u četiri scene kojima se verbalno evocira prošlost – u direktnom govornom činu jedna od žena se kao homodijegetički narator seća „kako su lijepo nekada živjeli“, druga pak ponavlja da su joj decu na pogubljenje odveli „u pidžamama“, jedan od trojice stranaca koji dolaze u selo, Zvorničanin, vozač kamiona, pripoveda o tome kako mu je čitava porodica ubijena u ratu, a Srbin, sada biznismen a nekada vojnik čiji je

odred učestvovao u pogubljenju muževa i Alminog sela, u groznici pripoveda kako je neke uspeo spasiti. Rodni identitet Alme kao lika-fokalizatora koji je nosilac unutrašnje fokalizacije na izvestan način doživljava destabilizaciju – iako krhka i delikatna mlada žena, ona prećutno preuzima ulogu pokretača i lidera male komune, ona je najglasnija u želji da se zajednica održi, da se zemlja ne proda strancima, i ta proaktivna uloga bliža je muškoj percepciji sveta.

U „Snijegu“ je snažno prisutan i ekstradijegetički narator-fokalizator – priču o ženama kao da pripoveda jedna viša narativna instanca koja je istovremeno i deo unutaršnjeg narativa „odsutnog“ - o mrtvim muževima se govori i njihovo prisustvo/odsustvo se oseća u svakodnevicu žena, a sa druge strane kao da mrtvi stoje izvan primarnog teksta i izvan dijegeze i posmatraju svet živih o kojima nam kao gledaocima donose svoju pripovest. To je posebno primetno u jednoj od poslednjih scena u kojoj svi stanovnici sela odlaze u Plavu špilju da pronađu ostatke svojih bližnjih – kadar je total a mrtvi kao da usmeravaju naš pogled prema špilji, želeći tako da uspostave svoj identitet kao i dalje postojećih i priznatih entiteta. Takođe, završna nedijaloška scena, nakon godinu dana od glavnih događaja rasvetljavanja mesta pogubljenja žrtava, ispostavljena je iz gornjeg rakursa – prizor dece na igralištu i Alme koja, poput Čehovljevog ujka Vanje i dalje neumorno radi, i možda u perspektivi osnuje zajednicu sa mladićem iz Zvornika - kao da ima dozvolu da to čini od njenog mrtvog supruga koji je posmatra gornje nadnaravne vizure, i kao da mrtvi daju dopust živima i preživelim da, iako traumatizovani, nastave živote. Unutrašnja, pak, fokalizacija, nije strogo fiksirana samo na Almu, već je promenljiva – TG je distribuirana na nekoliko žena iz male zajednice, ali je psihološki faset izoštren ponajviše na Almu. I sama uvodna scena, pantomima, igra prepoznavanja ko je (odsutni) muškarac koga interpretiraju žene na improvizovanoj sceni, ukazuje na

dominaciju čina *gledanja, posmatranja*, doslovne optičke perspektive likova. Nosioci *pogleda, zurenja* (*engl. gaze*⁷⁸) ali zurenja u prazno, jer muškaraca više nema, jesu žene. Takođe, događaj koji pripada fabuli a ne sižeu – dakle, masakr nad muškarcima iz sela, ima jednog jedinog preživelog svedoka, dečaka koji je od šoka zanemio. O njegovoj traumi ćemo govoriti nešto kasnije

U „Snijegu“ su likovi žena trodimenzionalniji – svaka nosi svoju „predratnu“ biografiju i svaka se različito nosi sa svojom traumom i gubitkom voljenog muškarca – muža, oca ili sina. S početka, narativizacija traume gubitka kao da se ritualno odigrava svako veče u zajedničkom okupljanju žena i devojčica u igri pantomime i imitacije odsutnih muškaraca. Taj ritualni, repetitivni kvalitet donosi i frekventno tkanje jedne od starijih žena na razboju – simbolički, to tkanje je ženski narativ, načinjen od fragmenata sećanja – starica u tkanje ugrađuje raznobojne krpice različitih tkanina, slučajno pronađenih ili namerno krišom ukradenih. Neke od žena su u neprestanom poricanju, neke svoja osećanja besa, tuge i nemoći adresiraju na preživle devojčice u maloj komuni, dok neke u potpunosti prihvataju gubitak sa idejom da odsutni voljeni nastavlja da živi kroz realizaciju ideja – protagonistkinja Alma nastavlja suprugovu ideju da će „Slavno hraniti po’ Bosne“. U koloritu fotografije u scenama Alminog nostalgичnog sećanja (koje je teško razlučiti od sna), repetitivnim scenama koraćanja prema česmi u *slow motionu*, vijori se plava marama. Plava boja dominira i u Alminoj odeći i u njenoj sobi, u kadrovima gde je Alma dominantna (recimo, plava boja šljiva od kojih Alma pravi džem) i to grafičko akcentovanje plave boje sugeriše na zaborav, na *nesećanje*, na želju da se trauma potisne, da se anestetizira. U „Snijegu“ gotovo da i nema suza a žaljenje je konstantno

⁷⁸ "Subjekat/nosilac pogleda je onaj od koga pogled potiče i koji tako uspostavlja moć i vlada filmskim prizorom. Objekat ili predmet pogleda je onaj kome je pogled upućen, pasivna strana u procesu razmene pogleda. Zurenje je uporni, neprijatni pogled kojem je izložen određeni predmet" (Daković 2006:299)

prisutno. Čak i mesto traumatskog događaja, mesto egzekucije muškaraca, *locus* šizofrenog prisustva i sećanja i zaborava, zove se Plava špilja. Jedina žena koja progovara o traumi čini to kroz jednu rečenicu, njeno svedočanstvo je svedeno na : "odveli ih u pidžamama" - njeni sinovi i muž odvedeni su na pogubljenje iznenada, i ta traumatska slika je jedino što joj je od sećanja na njih preostalo. Traumatska sećanja, kako navodi Mike Bal, u psihoanalitičkoj terminologiji, podležu represiji (potiskivanju) i disocijaciji, a prema naratološkoj terminologiji "potiskivanje rezultira elipsama – ispuštanjem važnih elemenata narativa – dok disocijacija udvostručava niz narativnih serija događaja putem zaobilaznica [...] Drugim rečima, potiskivanje prekida tok narativa koji oblikuju sećanje; disocijacija cepa materijal koji potom ne može biti inkorporiran u glavni narativ" (Bal 1999: ix). Protagonistkinja Alma u potpunosti potiskuje traumatsko iskustvo gubitka muža, sećanje na njega ispražnjeno je od bilo kakvih slika, a disrupciju linearnog toka narativa čine upravo nadrealne, snolike *slow motion* scene, scene osame i kontemplacije u kojima je odsutni muž zapravo najprisutniji, u kojima jedino može imati kontakt sa njim, jer u svakodnevi komune među ženama i devojčicama to nije moguće.

Nemogućnost verbalne narativizacije traume, pak, najeklatantnije se ogleda u liku zanemelog dečaka kome svake noći raste kosa (ovaj folklorni motiv konotira žaljenje, puštanje kose...) – dečak je svedok traumatskog događaja, jedini preživeli, koji je u istovremenoj poziciji preživelog svedoka i žrtve, poziciji u kojoj je zaleđen, zanemeo. Njegova „(t)raumatska sećanja su neintegrisane krhotine preplavljujućih iskustava koja treba integrisati u postojeće mentalne sheme i transformisati u narativni jezik“ (Kolk i Hart 1995:176) a njegovo saznanje o traumi prevazilazi granice vremena, prostora i subjektivnosti - ovo je primer Laubove elaboracije traume u kojoj „oni koji govore o traumi na izvesnom nivou preferiraju ćutanje da bi se

zaštitili od straha da ih se čuje i da sami sebe čuju“ i „dok je ćutanje poraz, ono im služi i kao svetište i kao mesto zatočeništva [...] Ne vratiti se iz takvog ćutanja je pre pravilo nego izuzetak“ (Laub 1992: 58). Svega ovoga slušalac mora biti svestan i pratiti to unutarnje ćutanje žrtve koja iznosi svoje svedočenje. Traumatizovani subjekt još uvek nema uobličeno znanje o traumi, znanje koje “razmiče sve prepreke, slama sve granice vremena i prostora, jastva i subjektivnosti” (ibid.) Slušalac stoga “mora *slušati i čuti tišinu*” (ibid.). Dečak je, zapravo, reprezent lakune, on je, prema Agambenovom (Giorgo Agamben) stanovištu, “musliman⁷⁹” (Muselmann) – granična figura ne/humanog, ljudsko biće svedeno na goli život i lišeno govora i poimanja.

U „Snijegu“ se identiteti naratora (tačnije – naratorke) konstruišu dominantno kao rodni identiteti, budući da je Drugi u odnosu na koga se taj identitet i uspostavlja – muškarac, odnosno stradali muškarci, očevi, muževi, sinovi. Međutim, u njima se intenzivnije konstruiše i nacionalni identitet, i to od trenutka kada u njihov fizički (i emocionalni) prostor ulazi i nacionalni Drugi – Srbin iz susednog sela koji u narativnoj sadašnjosti više nije vojnik čete koja je počinila masakr već biznismen u firmi evro-integracija. Ideja da zapadnoevropski kapital širi svoje tržište na Bosnu i Hercegovinu i da želi da komunicira sa sva tri etniciteta u ovakvoj postavci dovodi do nasilne pacifikacije, međutim odbijanje žena da prodaju svoje parče zemlje potvrđuje mit o vezanosti za topos i njegovu sakralizaciju iz ženske perspektive.

⁷⁹ Agamben u studiji *Ostaci Aušvica (Remnants of Auschwitz, 1999.)* razmatra poziciju Muselmana, a ovaj pojam prvo je upotrebio Primo Levi u ispovednoj prozi *Potonuli i spaseni (The Drown and the Saved, 1986.)* “(m)i preživeli, nismo pravi svedoci (...) Osim što nas je malo, mi preživeli smo nenormalna manjina: oni koji zbog svog ograđenja ili umeća ili sreće nisu dotakli dno. Ko ga je dotakao, ko je video Gorgonu, nije se vratio da o tome priča, ili se vratio nem; ali su oni, “muslimani”, potonuli, zapravo pravi svedoci, i njihov bi iskaz imao sveobuhvatno značenje. Oni su pravilo, mi smo izuzetak” (Levi 2002:76).

4.4.3. Tematizacija repetitivnosti rata

4.4.3.1. „Čarlston za Ognjenku“ Uroša Stojanovića

Autorski prvenac scenarista Aleksandra Radivojevića i Uroša Stojanovića, u Stojanovićevoj režiji, „Čarlston za Ognjenku“, kao i „Snijeg“, narativizuje život, ovoga puta srpskih žena u izolovanom mestu - narativna sadašnjost je period nakon Prvog svetskog rata, u osvit 1920.-ih, doba *čarlstona*. „Čarlston...“ poseduje ekstradijegetičkog *voice-over* naratora, muškarca, koji gledaoce uvodi u intradijegetički narativ o Ognjenki (Sonja Kolačarić) i Maloj boginji (Katarina Radivojević), sestrama koje žive u imaginarnoj zabiti Pokrp, gde je jedini muškarac disfunkcionalan, oduzet, i u postelji, deda Bisa (Paolo Mađeli). U ovaj primarni narativ „ugnežđeni“ su hipo-narativi kao (autorski) flešbekovi na period pre rođenja Ognjenke i Male boginje, kojima se opisuje junačka i stradalnička prošlost ratničkog srpskog naroda, ali i subjektivni flešbekovi Ognjenke i Male boginje, i njihova sećanja na detinjstvo u selu kao i na period njihove inicijacije u seoske narikače. Još jedna disrupcija narativne linije prisutna je u sceni kolektivnog transa u kafani kada svaka od žena vidi svog mrtvog muža, oca ili brata nastradalog u ratu i ta scena funkcioniše kao jedan od najefektnijih hipo-narativa.

Narativno vreme sagledavamo i ovoga puta kroz vreme fabule i vreme sižea - vreme fabule gotovo da je nemoguće precizno opisati i ono obuhvata vreme ratova na balkanskim prostorima, ali budući da je u pitanju Ognjenkina i Boginjinina čukunbaba od koje počinje porodični zanat, početak fabule lociramo u polovinu 19.veka i ona traje sve do početka 1920.-ih. Vreme sižea je vreme od nekoliko godina – početak bavljenja zanatom naricanja pa sve do tragične smrti Male boginje u vinogradu sa minama.

Zajednica žena vapi za muškarcima, i sa njima ima kontakt jedino putem vizija i sećanja koja im otvara halucinogena rakija „paukovača“ – ona je poput narativnog tkanja mreže o Odsutnom, o Muškarcu. U takav svet okamenjenih sećanja ulaze i dva performera koji dolaze iz velegrada, Arsa - „Kralj čarlstona“ (Stefan Kapidžić), i Dragoljub Aleksić – „Čovek od čelika“ (Nenad Jezdić), koji su nosioci urbanog identiteta, nasuprot Ognjenkom i Boginjinom ruralnom. Ognjenka i Mala boginja su narikače, a naricanje je obično ekskluzivno ženski identitet, međutim ta inverzna, proaktivna potraga za muškarcem ironijski destabilizuje tradicionalno shvaćen identitet žene koja mora da čeka i da bude izabrana. Njihova avanturistička potraga za muškarcima van sela parafrazira i motive potere i potrage karakteristične za tipično „muški“ žanr klasične naracije a to je vestern. Takođe, Mala boginja se u vinogradu napunjenom minama žrtvuje u pokušaju da spasi svog ljubavnika Arsu koji je slučajno zabasao u taj „minograd“ što predstavlja još jednu inverziju stereotipa o muškim i ženskim rodnim ulogama.

Ova ironijska inverzija je potpomognuta i TG Ognjenke i Male boginje kao unutrašnjih fokalizatora - promenljiva fokalizacija se distribuira naizmenično između njih dve, sa njihove TG opaža se pust pejzaž brdskog sela Pokrp, halucinantno kolektivno ludilo opijanja svih stanovnica sela u kafani, kao i prizori iz zabavnog parka na putu do grada, performans zabavljača, Arse i Dragoljuba. I ovde su (kao i u „Snijegu“) žene *nosioci pogleda* a muškarac je *objekat želje* – Mala boginja hrabro skače u reku sa visokog zida i donosi zubima ružu koju je Arsa bacio ne bi li odvratio sa sebe pažnju razuzdane mase žena.

U generacijske traumatske događaje pogibije srpskih muškaraca u ratovima s početka 20.veka gledaoca uvodi narator, koji je muškarac⁸⁰ a sama trauma gubitka ispostavlja se kroz scenu kolektivnog transa pokrpskih žena podstaknutog pijenjem halucinogene rakije „paukovače“ koja izaziva najpre nostalgичno sećanje a potom i košmarne slike aveti poginulih muškaraca. Folklorni motiv narikača, žena koje profesionalno plaču za pokojnikom na sahranama, uslovljen je generacijskim gubicima i stradanjima muškaraca u ratovima koje oplakuju žene, i taj kontinualni motiv žaljenja, perpetuirano žaljenje koje nema svoje ishodište u svršenim glagolima *ožaliti* i *oplakati*, sugeriše beskrajnu narativnu artikulaciju traumatskog događaja.

Ratovi i stradanja uspostavljaju se kao istorijska konstantna, čiju perzistentnost *voice-over* narator čak i ironizuje što se poklapa sa ironijskim tropom istorijskog diskursa o kome govori Hejdn Vajt, a takođe se i naslanja na zapažanja Sare Kozlof iz njene studije o *Nevidljivim pripovedačima (Invisible Storytellers)* koja navodi da neretko uticaj naratorove ironije „dolazi iz međugre komentara i prizora na ekranu“ (Kozloff 1988: 111). Nacionalni identitet u ovom slučaju obremenjen je repetitivnim gubicima u ratnim stradanjima koja obesmišljavaju insistiranje na kontinuitetu tog identiteta kroz vreme, a smitovsko *zlatno doba* i *sakralna teritorija* karikirani su kroz fingirane, profesionalne suze narikača (žaljenje je time transponovano u osobu – performera koja nije podnela gubitak a koja ga odigrava) i kroz derogativni topos Pokrpa.

⁸⁰ Indikativno može biti to da su scenarista i reditelj muškarci – A. Radivojević i U. Stojanović

4.4.3.2. „Podzemlje“ Emira Kusturice

Filmska priča „Podzemlja“ čiji su scenaristi Dušan Kovačević i Emir Kusturica, nastala je na osnovu motiva pozorišne drame Dušana Kovačevića „Proleće u januaru“, i nagrađena je 1995. godine Zlatnom palmom na Filmskom festivalu u Kanu. „Podzemlje“ je filmsko ostvarenje o kome je verovatno napisano najviše studija i radova teoretičara filma koji su se bavili balkanskim i postjugoslovenskim filmskim narativima – od Nevene Daković u studiji *Balkan kao žanr*, preko Pavla Levija u *Raspadu Jugoslavije na filmu*, Jurice Pavičića u *Postjugoslavenskom filmu* do Dine Jordanove u *Film u plamenu (Cinema of Flames)*. Naravno, ovde nećemo a nije ni moguće doneti sintezu tih teorijskih promišljanja ali pokušaćemo da donesemo nešto složeniju analizu u smislu naratoloških okvira kojima ćemo interpretirati konstruisanje individualnih i nacionalnih identiteta.

Samo jedan homodijegetički lik-narator prisutan je i to u eksplicitnom činu naracije, u nelinearnoj narativnoj konstrukciji „Podzemlja“, koja ne poseduje ni autorske ni subjektivne flešbekove (kao manipulacije narativnom temporalnošću) ali poseduje nekoliko kratkih hipo-narativa u vidu dokumentarnih inserata, kao i umetnute hipo-narative bulevarske pozorišne predstave tokom okupacije, i hipo-narativ snimanja filma u mirnodopsko vreme. I siže i fabula premošćuju period od oko 50 godina – od bombardovanja Beograda aprila 1941. do početka ratova u SRFJ.

Protagonisti „Podzemlja“ su kumovi Marko (Miki Manojlović) i Crni (Lazar Ristovski), crnoberzijanci i lopovi koji se pridružuju partizanskom pokretu Beogradu, i dele ljubav prema istoj ženi, frivolnoj glumici Nataliji (Mirjana Joković). Početkom okupacije 1941., Marko u svoj podrum sakriva svog

brata Ivana (Slavko Štimac), Crnog i njegovu porodicu – ženu koja umire na porođaju (Mirjana Karanović) i sina (kasnije Žika Todorović), navodno da bi ih zaštitio od Nemaca, ali zapravo i kada prestane rat, Marko će, u dosluhu sa Natalijom, održavati priču o tome kako rat i dalje traje, a paralelno će napredovati kao *pesnik revolucije* u političkom životu nove Jugoslavije. Marko je tvorac narativa o ratu koji dalje traje, takođe i narativa o herojskog pogibiji Crnog u NOB-u (iako je on još uvek živ), kao i narativa o sopstvenom angažmanu u ratu kroz lažnu autobiografiju koja će biti i ekranizovana u scenama parodiranja snimanja *crvenog vesterna* kojim je suvereno vladao Veljko Bulajić (Dragan Nikolić u ulozi famoznog reditelja). On konstruiše i sopstveni lažni identitet pesnika revolucije, iako je zapravo bio ratni profiter koji je dostavljao partizanskim jedinicama oružje ukradeno Nemcima. Marko konstruiše i lažni identitet Crnog kao borca revolucije koji je poginuo u ratu (iako je živ). Natalija takođe konstruiše lažni identitet glumice koja bi mogla igrati i na sceni Boljšog teatra a zapravo ne dobacuje više od bulevarskih komada igranih za vreme okupacije. Crni pripoveda sinu koji odrasta u podrumu o čežnji za borbom i susretu sa Titom, dok Natalija, svesna konstruisane istorije u podrumu istovremeno oseća krivicu ali i uživa u beneficijama koje poseduje Marko kao njen suprug. Markov brat Ivan je homodijegetički lik-narator – on u toku jugoslovenskih ratova beži u Nemačku gde skončava na psihijatrijskoj klinici želeći da se vrati u Jugoslaviju koja više ne postoji, a kada i uspe da se vrati, podzemnim tunelom se obre na ratištu gde izvršava samoubistvo vešanjem. On je lik-narator koji se direktno obraća u kameru u *post-mortem* sceni u kojoj se okupljaju svi akteri i pripoveda: „*Ovde smo podigli nove kuće [...] Sa bolom, tugom i radošću, sećaćemo se naše zemlje kada budemo pričali našoj deci priče koje počinju kao bajke – bila jednom jedna zemlja...*“

Dominantna unutrašnja fokalizacija pripada likovima Marka i Natalije koji iz jedne superiorne pozicije u odnosu na zatočenike u podrumu usmeravaju narativnu perspektivu kako prema događajima u „spoljašnjem“ svetu iznad, tako i prema događajima u „donjem“ svetu u podrumu, gde se odvija paralelni život i paralelna istorija. Crni, i njegov sin Jovan (Žika Todorović) nosioci su unutrašnje fokalizacije samo u ograničenom broju scena – u sceni Jovanovog venčanja u Podzemlju gde je njihova optička perspektiva doslovno sužena na jedan (kamerni) prostor, i u scenama bekstva i boravka u svetu „iznad“ i to na filmskom setu.

Marko i Natalija kao unutrašnji fokalizatori poseduju naglašeni ideološki faset fokalizacije – oslobodilački rat i revolucija su obmana, ambivalentne su pozicije pobednika i poraženih, oslobodioca i žrtava, manipulacija drugima je laka ukoliko im se ponude ideali zbog kojih će ostati zatočeni u podrumu, a sam podrum/podzemlje predstavlja ideološku ekstradijegetičku poziciju *tvorca slike (image maker-a)* i viziju jugo-komunizma kao bunkera.

U "Podzemlju" otkrivanje spomenika (i dalje živom) Petru Popari Crnom ironizuje motiv herojstva, a biografski film patetičnog naslova "Proleće stiže na belom konju" koji se snima na osnovu Markove biografske proze takođe bi trebalo da predstavlja referentno mesto sećanja, ali i njegov narativ je lažan, fabrikovan, i konstruisan tako da odgovara poželjnoj slici Markovog junaštva. Ovim se ironično ukazuje i na biografije Titovog detinjstva i ratovanja kojima je mitologizovan njegov uspon kao ratnika i jugoslovenskog heroja. Ne samo da upisuje nepostojeće slojeve u svoju biografiju, Marko kreira i potpuno paralelnu istoriju u podrumu, čijim zatočenicima plasira neistinu o ratu koji napolju i dalje traje. Naloživši svom dedi da u podrumu tajno vraća časovnik unazad i tako stvara iluziju da vreme sporije teče, Marko formalno zaustavlja tok istorije zatočenicima održavajući ih u stanju

perpetuiranog iščekivanja promene. "Nijedan tekst nema istinu. Istina postoji samo u životu" - govori Marko Nataliji, čime istoriju posmatra kao tekst koji je uvek konstruisan i koji dobija značenje u određenom poželjnom kontekstu. Ovo u potpunosti odgovara postmodernom konstruktivističkom stanovištu Hejdna Vajta o istorijskom narativu kao konstruisanom, a takođe eksplicira i Vajtov pojam metaistorije kao poetsku i jezičku prefiguraciju prošlosti od strane istoričara. Podsetimo na Vajtov odnos prema ironiji kao tropu metaistorijskog diskursa: "(t)rop ironije donosi lingvističku paradigmu načina mišljenja koji je radikalno auto-kritičan s obzirom ne samo na datu odliku iskustvenog sveta već i na sam napor da se u jeziku adekvatno obuhvati istina o stvarima" (White 1975 :37) – sam odnos prema istoriji u „Podzemlju“ ispostavlja se kroz ironijski trop – za vreme šestoaprilskog bombardovanja Beograda, Marko ima seksualni odnos sa prostitutkom; njegova ratna (auto)biografija je čist konstrukt i ona konotira lakoću falsifikovanja čitavog narativa narodnooslobodilačke borbe, konačno, vrhunac ironijskog diskursa je utamničenje grupe Markovih rođaka i prijatelja u podrumu dok očekuju trenutak susreta sa „neprijateljem“ – ideja jugoslovenskog raja pervertirana je u hadski i htonski svet a na koncu taj raj, plutajuće ostrvo jeste post-mortem raj, utopija mrtvih a ne živih.

Vremenska narativna struktura je naizgled linearna - od bombardovanja Beograda do ratova u bivšoj Jugoslaviji, 50 godina vremenskog raspona bez autorskih flešbekova, međutim, kako Nevena Daković navodi, „tretman vremena je [...] i mitsko kružni [...] Kraj filma je povratak na početak [...] pa se linearni tok savija u kružno vreme mapirajući repetitivnost istorije“ (Daković 2008: 84). Ciklično poimanje istorije vidljivo je i u autorskim intervencijama u međunaslovima - *Rat - Hladni rat - Rat*, zatim, u vizuelnim i ritmičkim podražavanjima geometrije kruga: dva puta tri

glavna lika, Natalija, Marko i Crni pevaju muzičku numeru "Mesečina"⁸¹ glavu uz glavu, krećući se ukrug, i to snimani iz donjeg rakursa, čime se krug pozicionira kao neumitna i neupitna kosmička i nedodirljiva, neantropomorfna struktura; u samom podrumu postoji i rotaciona pozornica koja se aktivira u toku svadbe sina od Crnog; invalidska kolica u kojima sedi Marko kao ostareli ratni profiter u trenutku Markove smrti počinju kružno, rotirajuće kretanje oko zamišljene ose; takođe, kružnu strukturu potcrtava i stalni povratak neuništivog Nemca, Franca, zaljubljenog u Nataliju, kome metak ne može ništa - simbolička potvrda večnog vraćanja istorije konflikta sa Drugim.

Sa druge strane, ono što, između ostalog, izaziva i deo kritičkog diskursa prema Kusturici kao autoru, jesu dokumentarni video inserti kojima se iznosi jasna ideološka poruka o zapadnim jugo-republikama, Sloveniji i Hrvatskoj, arhivski snimci otpozdravljanja lokalnog stanovništva okupatorskim snagama u Mariboru i Zagrebu, dok je u Beogradu potpuno drugačija klima otpora - Kusturica je, recimo, od strane francuskog novinara Finkilkrauta (A. Finkielkraut) optuživan da "podržava srpske tvrdnje da je današnja Hrvatska država fašistička po svojoj prirodi" (Iordanova 2001: 117), a sličnu kritiku donosi i Pavle Levi (Levi 2009).

"Podzemlje" donosi prilično kritičku artikulaciju nacionalnog identiteta, najpre kao jugoslovenskog a potom i srpskog. Dva glavna junaka, Popara znani kao Crni i Marko, obojica pripadaju srpskom nacionu, ali, kako Nevena Daković primećuje "ruralni gerilski vođa i urbani karijerista političar jasno su Srbin iz Srbije i Srbin od preko Drine" (Daković 2008: 81).

⁸¹ Kompozicija Gorana Bregovića, originalno pripisana Šabanu Bajramoviću, sa referentnim stihom "Pokrila nas ratna tama".

Crni zubima grize žicu od sijalice, Marko i za vreme bombardovanja ne odustaje od koitusa sa prostitutkom, obojica pantagruelovski uživaju u jelu, piću i ženama i tako reprezentuju pre haotični balkanski nego tipično srpski identitet - za njih ne postoje nikave nacionalne svetinje ili pak nacionalne ideologije. Njihovo jugoslovenstvo očitava se najpre u simpatijama za partizanski pokret od kojeg profitiraju a potom i kroz Markov privilegovan položaj u jugoslovenskom posleratnom društvu paralelno sa Poparinom čežnjom da konačno izađe iz tunela i bori se uz Tita. Međutim, jasno je da je Markovo jugoslovenstvo samo maska pritvornog ambicioznog karijeriste te da suštinski njegova individualna agenda ni u čemu ne podržava jugoslovenski mit. Dva nekadašnja prijatelja i kumovi susreće se na različitim pozicijama, Marko kao ratni profiter i Crni kao vođa paravojne jedinice početkom 1990.-ih na frontu uz mračnu intonaciju sentence "nema rata dok brat ne udari na brata" sa referencom na jugoslovenski bratoubilački rat. Jedino Ivan koji je izmešten u Nemačku oseća snažnu pripadnost Jugoslaviji i njegova nacionalna pozicija najčistije zadržava mit jugoslovenstva kao nad-nacionalnog fenomena. Jugoslavija kao utopijski raj i kao ostrvo pomirenja i sreće sadrži u sebi antagonizme - nastala kao pokušaj mirenja različitosti i nestala kao nemoguća utopija. Ona predstavlja istovremeno i mesto kolektivnog traumatskog i mesto nostalgичnog sećanja, čvorište u kome koalesciraju i traumatska i nostalgичna prošlost i repetitivna budućnost. Kao mesto traume Jugoslavija je podrum, a kao mesto nostalgije - ostrvo, i u toj ambivalenciji ostaju i junaci ovog filmskog narativa, njihov identitet zauvek će ostati rascepan između idealizovane prošlosti, anksiozno neuhvatljive sadašnjosti i ponovo utopijske budućnosti.

4.4.3.3. „Pre kiše“ Milča Mančevskog

Debitantski film Milča Mančevskog „Pre kiše“, pobjednik Venecijanskog filmskog festivala 1994. godine, poseduje cikličnu narativnu strukturu u kojoj tri narativne celine – „Reči“, „Lica“ i „Slike“ samo naizgled poseduju logični niz. „Ugnežđenih“ i sekundarnih narativa nema a siže premošćuje period od svega nekoliko dana. Glavni lik u samo jednoj ali važnoj ispovednoj sceni funkcioniše kao homodijegetički narator – to je Aleksandar (Rade Šerbedžija) koji se iz Londona nakon 15 godina vraća u rodno selo u Makedoniji. U narativnoj sadašnjosti, u toku je rat u Bosni a uzavreli su i oružani konflikti Makedonaca i Albanaca. Sa druge narativ prati još tri lika a to su Aleksandrov sestrić, manastirski iskušenik Kiril (Gregor Kolin) u Ohridu i mlada Albanka (Labina Mitevska), koja je pobjegla iz sela pošto je u samoodbrani ubila Aleksandrovog rođaka, kao i Aleksandrova ljubavnica, Engleskinja Ana (Ketrin Kartlidž), koja nakon Aleksandrove apsurdne pogibije od ruke rođaka dolazi u Makedoniju na sahranu. Aleksandar ne samo da je homodijegetički narator time što doslovno u činu naracije opisuje prisustvovanje sceni pogubljena civila na ratištu u Bosni gde je boravio kao ratni reporter, već i lik-fokalizator - priča o povratku u rodno mesto za kojim ga „bole kosti“ je njegova nostalgična priča a događaji u Makedoniji fokalizovani su iz njegove perspektive, on je glavni kanal narativnih informacija. On predstavlja i vezu sa drugim parom fokalizatora, dvoje mladih koji se slučajno susreću u manastiru. Mladić je Aleksandrov sestrić a devojka je zapravo Aleksandrova vanbračna ćerka iz veze sa Albankom, nekadašnjom ljubavlju iz sela iz koga je otišao pre 15 godina. Aleksandrova dominantna pripovedna perspektiva i TG obojena je krivicom budući da se Aleksandar oseća odgovornim za smrt civila – kao ratni reporter u Bosni nije imao vizuelni sadržaj koji je mogao da ovekoveči fotografijom, i stoga je jedan od vojnika odabrao nasumice civila koga će upucati a koga će Aleksandar

moći da snimi kamerom. Aleksandar se stoga oseća ko-kreatorom narativa tog ubistva. Ana, kao sporedni lik-fokalizator funkcioniše samo u jednoj sceni, kada posmatra iz daleka Aleksandrovu sahranu, ona je nosilac pozicije koja se nalazi izvan, ta pozicija nije samo fizička već i simbolička – ona je strankinja, zapadnjakinja, ona je nacionalni Drugi koji iz svoje vizure sagledava sukobe i destruktivne konflikte Balkana u kome nacije i narodi koji su nekada živeli u slozi u multinacionalnim republikama postaju smrtni neprijatelji. Još veći je apsurd da Aleksandar gine od ruke svog rođaka Makedonca u pokušaju da zaštiti mladu Albanku, za koju naslućuje da mu je ćerka. Aleksandar takođe usmerava narativne događaje kroz pogled Drugog – u odnosu na rođake iz svog rodnog sela, on je povratnik, neko ko se asimilovao u sistem vrednosti Zapada, a vremenska distanca od 15 godina i izmeštanje iz lokalnog daje mu mogućnost sagledavanja događaja iz drugačije perspektive.

Fokalizacija je promenljiva, događaji su fokalizovani iz tačke gledanja Albanke, Kirila, Aleksandra i Ane, ali su dominantni psihološki i ideološki faseti fokalizacije potonja dva lika. Motivacija Aleksandrovog povratka čisto je emocionalna, nostalgična, on je u potpunosti nosilac kognitivnog i emotivnog fokusa filmske priče. Psihološki faset koji pripada Ani je emocionalni angažman, emotivna veza sa Aleksandrom zbog koga ona napušta supruga, Britanca. Ideološki faset fokalizacije pripada najviše Aleksandru, njegova perspektiva izražava opšti vrednosni sistem kritike ratnog bezumlja – Aleksandar prekoreva rođake što naoružavaju decu i što žele da naplate „pet vekova mržnje“ prema Albancima i njegova pozicija je eksplicitno nadnacionalna.

Ciklična narativna struktura teksta „Pre kiše“ je najkomplikovanija u odnosu na sva ostala ostvarenja budući da postoji namerna alogičnost u

narativnom kauzalitetu i sledu događaja. Naime, siže otvara trenutak susreta iskušenika i Albanke u manastiru nakon njenog bekstva. Paralelno u narativnoj sadašnjosti Aleksandar saopštava Ani da će otići nazad u Makedoniju. Ana dobija fotografije nepoznatog autora sa prizorima (kako će se ispostaviti, buduće) pogibije Albanke u Makedoniji a time i Aleksandrove pogibije. Nije u pitanju narativni flešforward, skok u budućnost, već scena anticipacije. Aleksandar stiže u Makedoniju da bi se susreo sa nacionalnom mržnjom i osvetom. Pokušava da spasi devojkicu koja je optužena da je ubila njegovog rođaka u samoodbrani, i tako gine. Devojkica uspeva da pobegne i odlazi do manastira gde će se susresti sa iskušenikom, ali ubijaju je njeni Albanski rođaci. Namerna alogičnost i disrupcija kauzaliteta, lanca uzroka i posledica, predstavlja zapravo komentar ekstradijegetičkog naratora (u terminologiji Sare Kozlof, to bi bio *tvorac slike, image-maker*) kojim se naglašava kaos i usud ne samo jugoslovenskih prostora već i čitavog Balkana u kome „vekovi ne slede jedan za drugim već postoje istovremeno kao paralelni svetovi“ (videti u Daković 2008: 64).

Aleksandar u samo jednoj rečenici pred Anom sažima traumu sa bosanskog ratišta – „Ubio sam.“ Indirektno postajući egzekutor, Aleksandar narativizuje svoje iskustvo i rečju i slikom/fotografijom⁸² kao beleškom zločina. Traumatski događaji važan su element kulturalnog pamćenja budući da “potreba za drugom osobom koja bi služila kao svedok koji potvrđuje bolno neuhvatljivu prošlost potvrđuje pojam sećanja koji nije okovan samo u individualnoj psihi već se konstituiše u okviru kulture u kojoj živi traumatizovani subjekt.” (Bal 1999: x) Mike Bal upravo ističe značaj druge osobe (u ovom slučaju to je Aleksandrova partnerka Ana, i to tokom vožnje u taksiju) pred kojom bi traumatizovani subjekt iznosio svoje svedočanstvo “i tako narativno integrisao ono što je do tada predstavljalo

⁸² Na fotografiji se, inače, kao žtva prepoznaje sam reditelj, Milčo Mančevski, koji kleči i čeka pogubljenje

uznemirujuće priviđenje. Drugim rečima, druga osoba je potrebna da bi prva osoba došla u kontakt sa sobom u sadašnjosti, da bi mogla podneti prošlost.” (Bal 1999: xi) Kada Aleksandar ne dobije eksplicitnu Aninu podršku podelivši svoju traumu i iskazavši te traumatske slike, te beleške, on se vraća u otadžbinu, Makedoniju. Taj povratak kući („kosti me bole za domovinom“) obremenjen nostalgijom, jeste i priznanje krivice, pokušaj suočavanja sa samim sobom, preispitivanje sopstvenog identiteta. Kako Tomislav Z. Longinović primećuje, povratak protagoniste u rodnu zemlju nalik je "suštinskim narativima zapadne civilizacije još od Homerove 'Odiseje'" (Longinović 2005: 39). U toj istoj otadžbini, a ne na frontu, apsurdno, Aleksandar i gine – ostavljajući putanju svog identiteta zaokruženom na koban način. U Londonu, on je autsajder, on je Drugi, Balkanac; na frontu je (samo prividno) neutralan kao fotoreporter; u rodnoj Makedoniji on zauzima pre jugoslovensku nadnacionalnu poziciju tolerancije (odlaskom u posetu u albansko selo) nego nacionalnu poziciju. Taj trojni rascep, nemogućnost mirenja svih nacionalnih identiteta ekspliciran je (prividno) cikličnom a zapravo alogičnom strukturom samog narativa.

U "Pre kiše" istorija jugoslovenskih prostora takođe je predstavljena kao istorija ratova koji se neprekidno šire - "Rat je kao virus" reći će doktor Aleksandru koji se vratio u rodno selo, a Aleksandrovi rođaci za legitimnu oružanu osvetu prema Albancima navode istorijski razlog "pet veka tursko" artikulišući tako vekovni *narativ mržnje* Makedonaca i Albanaca. Makedonija za Aleksandra predstavlja nešto drugo od Makedonije njegovih rođaka napojenih nacionalnom mržnjom, ona za njih predstavlja idealizovani model Smitovih *etno- pejzaža*, prostora snažnih emocionalnih konotacija i poetskog naboja, koji su „ne samo puki prirodni seting, oni utiču na događaje i doprinose iskustvima i sećanjima koji oblikuju zajednicu [...]

postajući intrinzički element mita o poreklu i zajedničkim sećanjima jedne zajednice“ (Smith 1999: 150). Dok Makedonija za Aleksandra ima oznaku individualne nostalgичne čežnje za mladošću, za rođake ona je oprostorenje kolektivne nostalgичne čežnje za *zlatnim dobom*.

Dina Jordanova podseća na Rouzenstounovu percepciju ovog filma: "Poimanje izvesne tmurne budućnosti u 'Pre kiše' navelo je Roberta Rouzenstona na tvrdnju da je Mančevski stvorio novu kategoriju: iako nije strogo istorijski film, 'Pre kiše' je adresirao istorijske teme upućujući na 'istoriju koja se još nije dogodila' [...] 'istoriju budućnosti' " (Jordanova 2001:83)

4.5. Konstrukcija hronotopa

Nevena Daković ističe da "(t)ransformacija hronotopa povlači promenu narativne i temporalne strukture" (Daković 2008: 33) - promene vremenskih režima, skokovitost duž vremenske ose, osvrta na istorijske reference i mitove i projekcija u utopijsku budućnost reflektuju ideju destabilizacije i destrukcije jugoslovenskog prostora. Jugoslavija kao mitski i utopijski hronotop razara se i u vremenskoj i u prostornoj dimenziji. Partikularni hronotopi u pojedinačnim ostvarenjima predstavljaju simboličnu redukciju (mrtvog) jugoslovenskog prostora.

Ovde se nameće korisnim i Rikerovo ukazivanje da dijalektici „proživljenog prostora, geometrijskog prostora i naseljenog prostora korespondira slična dijalektika proživljenog vremena, kosmičkog vremena i istorijskog vremena“ (Ricoeur 2004: 153) – Riker ovim zapravo naglašava totalitet prožimanja i prepletenosti prostora i vremena a to je epitomizovano u hronotopu. Jugoslovenski hronotop objedinjuje upravo pojam subjektivnog/ličnog to jest Rikerovog *proživljenog* prostorvremena (dakle, subjektivne doživljaje *druge* Jugoslavije kao nadnacionalnog entiteta), zatim geometriju prostora i njemu korespondentno neutralno kosmičko vreme i konačno fizički omeđene granice nekadašnje SFRJ i istorijsko vreme (koje se meri na vremenskoj skali od 1945. do 1991. kada se SFRJ raspala).

U "Lepim selima..." u pitanju je tunel, mesto i nostalgije i traume, prostor Milanovih nostalgičnih sećanja na detinjstvo u narativnoj prošlosti, ali i mesto traume u narativnoj sadašnjosti, mesto u kome se dogodila pogibija njegovih ratnih drugova. Tunel je hronotop koji u doba razvoja *druge* Jugoslavije najpre nosi ime *Tunel bratstva i jedinstva*, u vreme

jugoslovenskih ratova nema ime jer više i ne funkcioniše kao saobraćajni tunel (već kao tunel sećanja) a razaranje hronotopa tunela predstavlja i razaranje narativa bratstva i jedinstva; u anticipiranoj budućnosti nosiće ime *Tunel mira* te time konotira i (novi) rat. Tunel u kome obitava mitski *drekavac* funkcioniše i kao metaforička oznaka za Jugoslaviju – tunel zapravo nije mesto, on je poveznica između (dva) mesta, i kao takvo ne-mesto on označava Jugoslaviju koja prestaje da postoji kao entitet a koja je postojala tek kao poveznica između partikularnih nacionalnih hronotopa iz vremena pre *prve* Jugoslavije, i novih partikularnih postnacionalnih iz vremena tranzicije i novih-starih država nastalih iz jugoslovenskih republika.

Podrum i niz podzemnih lavirinata predstavljaju hronotope u "Podzemlju" – u podrumu vreme nije zaustavljeno ali je usporeno tajnim pomeranjem časovnika unazad a prostor, kako smo i naveli, funkcioniše kao metaforička oznaka za jugo-komunizam kao bunker. I vreme (druge) Jugoslavije time se označava kao nazadno, i njen prostor se označava kao mesto bez svetla i nade. Taj prostor oživljavanjem svih mrtvih protagonista transformiše se u novi hronotop a to je lutajuće utopijsko ostrvo čije je vreme post-mortem vreme, ono nema kraj, ali isto kao i tunel u „Lepim selima...“ nema ni budućnost. Takođe, upliv dokumentarnih inserata (koji plediraju na apsolutnu istinitost) u fikcioni narativ (koji ima svoju dijegetsku istinu), naročito snimaka „plavog voza“ sa Titovim telom koji kreće iz Ljubljane (odakle će, 11 godina kasnije krenuti i raspad SFRJ) razara koninuitet narativa i destabilizuje hronotop.

U "Ubistvu s predumišljajem" stan u centru grada koji je Jelena nasledila od bake predstavlja hronotop u kome se očituju transformacije – to je prostor i obitavanja i sećanja, prostor dveju temporalnih ravni, narativne sadašnjice

(1992.) i prošlosti (1940.-ih), prostor u kome se u prošlosti dogodilo „ubistvo s predumišljajem“ i prostor u kome se začinje ljubavni odnos Jelene i Bogdana u narativnoj sadašnjosti. Dnevnik predstavlja hronotopska vrata koja dele (i spajaju) dve temporalne ravni i dva poretka – poredak integracije i mira (drugu Jugoslaviju) i poredak haosa (trenutak raspadanja SFRJ).

Fiktivna sela Pokrpi (u Srbiji) i Slavno (u Bosni) iz "Čarlstona..." i "Snijega" predstavljaju hronotope naseljene ženama i u kojima vlada žensko vreme, vreme zemlje, vinograda i žetve. Izvan tih hronotopa su muška vremena, vremena rata i stradanja. Ovi hronotopi kao da predstavljaju interludije između ratova i kao da se hermetički izoluju od ostatka sveta (i vremena) postojeći nezavisno i paralelno sa njim. Kao izolovana ostrva, oni reflektuju prostorno-vremenski diskontinuitet – problematizujući celovitost istorije kao priče i protok istorijskog vremena, oni očituju i problem kontinuiteta nacionalnih zajednica – u prvom slučaju je to srpska kao pred-jugoslovenska a u drugom muslimanska kao post-jugoslovenska.

U "Crncima", osiječka garaža u kojoj hrvatski vojnici ubijaju srpske civile predstavlja hronotop kao mesto zločina i vreme traume, radikalna destrukcija Drugog koga se treba rešiti da bi se dosegla etnički čista zajednica. Ovaj hronotop, čiji je htonski čuvar crna mačka, pak, nosi tragove ubistva koje ni u jednom trenutku nije uprizoreno, čak i tela više nisu tu ali njihovo fantomsko prisustvo je potentno.

U „Živima i mrtvima“ hronotop kobnog naziva Grobno polje sublimira dve temporalne ravni – Drugi svetski rat i „domovinski“ rat, i taj hronotop simetrično reflektuje istu sudbinu odnosno kob dede i unuka.

Hronotopi su i kvart u Sarajevu pod opsadom u "Nafaki" i "Savršenom krugu", konkretno sarajevsko naselje Grbavica u kome stanuje Esmā sa ćerkom u istoimenom filmu, ili pak neimenovani hrvatski grad u čijoj se garaži skriva srpska devojčica, svedok ubistva u "Svjedocima" – svaka od vremenskih ravni ovih hronotopa je disruptivna (ili, ako nije disruptivna kao u „Grbavici“, ona je obremenjena traumom kao rupturom u sećanju) i ta repetitivna fragmentarnost vremena povlači i destabilizaciju čitave hronotopske strukture.

U odabranim ostvarenjima postjugoslovenskih filmova apsolutno dominira *hronotop praga*, dok *hronotop susreta* obeležava uglavnom ona ostvarenja koja imaju melodramski naboj, fatalni susret muškarca i žene („Čarlston...“, „Snijeg“, „Ubistvo s predumišljajem“). "U različitim delima, motiv susreta dobija različite konkretne nijanse, među njima emocionalno-vrednosne (susret može biti željen i neželjen, radostan ili tužan, ponekad strašan, može biti i ambivalentan" (Bahtin 1989: 208). U "Ubistvu s predumišljajem" u pitanju je susret Jelene i Bogdana u narativnoj sadašnjosti, i susret Jelenine bake i Krsmana u narativnoj prošlosti, i oba se završavaju fatalnom pogibijom muškarca; u "Čarlstonu..." Ognjenka susreće akrobatu Aleksića a njena sestra Mala boginja kicoša Arsu (taj susret okončaće se obostranom smrću); u "Snijegu" Alma kao mlada udovica susreće mladog Zvorničanina koji joj poklanja ogledalce kao zalog da će se vratiti - ovaj odnos koji će se u perspektivi realizovati redak je primer susreta sa *happy endom*; konačno, u "Nafaki" susret Afroamerikanke Dženet i Crvenog oka pod bombama takođe će se okončati *happy endom* i ritualnim venčanjem na Miljacki. Sa druge strane, *hronotop praga* bez izuzetka će sugerisati kobni trenutak krize koja se razrešava traumatično i tragično a on je takođe "prožet visokim emocionalno-vrednosnim intenzitetom [...] a njegovo suštinsko ispunjenje je hronotop *krize* i životnog preokreta" (Bahtin 1989: 378). Vreme koje je

prezentovano u ovakvim narativima "u suštini, predstavlja trenutak koji kao da nema dužine i kao da ispada iz normalnog toka biografskog vremena" (Bahtin 1989: 378). To je razlomljena, nelinearna, fragmentarna temporalnost, koju karakteriše subjektivna distorzirana percepcija vremena karakteristična za traumatsko iskustvo - počev od "Lepih sela..." preko "Četvrtog čoveka", "Pre kiše", "Ničijeg sina", "Crnaca", "Svjedoka" do "Savršenog kruga". Osim u slučaju "Grbavice", "Snijega", "Nafake" i "Svjedoka" gde je u pitanju tzv. *teleološki hronotop regeneracije* i gde se sukobi okončavaju finalnim stanjem ravnoteže bez obzira na traumatske elemente narativa (Esma se miri sa ćerkom Sarom, Alma ostaje u vezi sa Zvorničaninom, Dženet se udaje za Crveno oko, a Krešo i novinarka sa devojčicom osnivaju surogat porodicu) svi ostali hronotopi su *dijaloški* (i to *tragički*) budući da narativ nije usmeren ka finalnoj svrsi kao kod teleološkog već je komponovan od scena raznolikih sukoba koje su u međusobnom dijalogu - Milan iz "Lepih sela..." teško ranjen i krvav puzi po podu bolnice u želji za osvetom, Darko iz "Crnaca" je svedok pogibije svih vojnika iz svoje grupe, Ivan iz "Ničijeg sina", major iz "Četvrtog čoveka", pesnik Hamza iz "Savršenog kruga" i Ivan iz "Podzemlja" skončavaju samoubistvom, a Aleksandar iz "Pre kiše" gotovo da asistira rođaku koji puca na njega - "Pukaj, b'e, bratućed!" dok ide da zaštiti albansku devojčicu. Za razliku od pomenutih primera teleoloških hronotopa koji transformišu sukob i konflikt u anticipaciju buduće harmonije, ovi hronotopi jesu hronotopi razaranja - ne samo da je razoren jugoslovenski hronotop već i individualne sudbine junaka nemaju nikakvu perspektivu - junaci ostaju da lebde u liminalnim vanremenskim prostorima opetovane traume. "Podzemlje" tu predstavlja poseban slučaj budući da samo prividno donosi teleološki hronotop regeneracije, međutim utopijski raj koji naseljavaju mrtvi junaci stvorivši neku novu zemlju ukazuje da je bilo koji utopijski hronotop poput Jugoslavije osuđen na propast i na novi ciklus ratova i sukoba.

5.ZAKLJUČAK

U disertaciji je obrađena tema traumatskih narativa sećanja i pamćenja u odabranim postjugoslovenskim dugometražnim igranim filmovima produciranim od 1994. do 2008. godine.

Ostvaren je cilj disertacije, da se kroz okvire narativne analize, sećanja/pamćenja, istorije i nacije kao narativa, sveobuhvatno prouče narativni tekstovi te da se pokaže da se u funkciji sećanja na jugoslovensko doba u postjugoslovensko doba koriste specifične narativne konstrukcije, pri čemu je sećanje tematska i narativna osa koja konstruiše individualni i kolektivni (nacionalni) identitet. Pritom, pokazano je kako odabrani filmski tekstovi pripadaju najrazličitijim žanrovskim pravcima, što svedoči o perzistentnosti kako motiva sećanja i traume tako i korišćenja specifičnih narativnih tehnika bez obzira na žanrovsko određenje i period (ratni i mirnodopski) u kome nastaju filmski narativi

Dokazana je **osnovna hipoteza** rada da dekonstrukcija odnosno razaranje narativne temporalnosti u postjugoslovenskom filmu (odnosno skokovita, nelinearna naracija) koincidira sa razaranjem narativnog prostora što je analogno sa dekonstrukcijom jugoslovenskog prostora. Drugim rečima, destabilizacija i dekonstrukcija filmskog hronotopa analogna je sa dekonstrukcijom same Jugoslavije kao hronotopa (prostorvremena). Ta dekonstrukcija odvija se najčešće korišćenjem tehnike subjektivnih (ređe – autorskih) flešbekova koji se ispostavljaju putem traumatskih sećanja likova ili je pak u pitanju doslovni čin naracije kao govornog akta u vidu izricanja svedočanstva. Traumatska sećanja vezana su kako za žrtve, tako i za svedoke, kao i za počinioce i saučesnike zločina.

Takođe, u razmatranju odnosa sećanja/pamćenja i istorije (a oba narativa pretenduju na istinitost i na atribut stvarnosnog) u radu se proveravala i **posebna hipoteza** koja je obuhvatala model razbijanja i problematizacije istorije kao neprikosnovene faktografije, odnosno istorije kao apsolutne istine u korist individualnog/kolektivnog sećanja. U tom smislu, detektovano je kako se razaranje i destabilizacija stvarnosti u odabranim filmskim narativima reflektuju prisustvom metafikcionih elemenata - dokumentarnih inserata ili pak metanarativnih komentara upotrebom špica, naslova ("Podzemlje", "Lepa sela..."), "ugnežđivanjem" hiponarativa kao video ili audio snimaka ("Četvrti čovek", "Ničiji sin", "Nafaka", "Crnci") ili dnevničkih beleški ("Ubistvo s predumišljajem"), kao i direktnim obraćanjem lika u kameru čime se naglašava fikcionalnost samog narativa ("Podzemlje", "Ničiji sin").

Da bi se dokazala osnovna hipoteza na odabranim primerima postjugoslovenskih filmskih tekstova, najpre je u Drugom poglavlju pod nazivom POJAM POSTJUGOSLOVENSKOG FILMA izneta operativna definicija **postjugoslovenskog filma** koji bi u užem smislu, predstavljao ona filmska ostvarenja koja narativizuju raspad SFRJ kroz ratna razaranja, koja konotiraju rat kroz univerzalne ratne balkanske storijske, ili pak narativizuju život u mirnodopsko tranziciono vreme sa neizbežnim refleksijama na nekadašnju pripadnost multinacionalnoj zajednici. Postjugoslovenski filmovi producirani u Srbiji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini i Makedoniji, u svom prefiksu *post* (koji podrazumeva postmoderni odnos razbijanja master-narativa (Liotar) i odnos prema istoriji uopšte) nose kritički odnos i referencu na jugoslovenski *conditio*. U kraćem historiografskom pregledu nastajanja *prve* i raspada *druge* Jugoslavije, izneta su tumačenja neopstajanja Jugoslavije kao zajedničkog nadnacionalnog narativa (Ramet, Vahtel, Levi) što je uslovalo i ambivalencije u konstruisanju

novih partikularnih narativa istorije i nacije pojedinačnih država-naslednica. Lociran je i nadnacionalni narativ u kinematografiji posleratne Jugoslavije koji je u žanru *crvenog vesterna* afirmisan kao *narativ bratstva i jedinstva* a ukazano je i na poslednju fazu metastaziranja ovog žanra kroz pojavu revizionističkih filmova 1980.-ih što je svakako anticipiralo raspad SFRJ i predstavljalo uvod u divergiranje jugoslovenske kinematografije na partikularne kinematografije nastaja)le u već u toku samih ratnih sukoba.

Pre same analize pojedinačnih filmskih tekstova, u Trećem poglavlju NARATIV I NJEGOVE KONSTRUKCIJE najpre su prezentovane teorijske postavke koje se kreću iz oblasti **narativne analize** - *narativni tekst, narator, fokalizator, narativni nivoi, narativna temporalnost, voice-over naracija, "ugnežđeni" narativ, hronotop* – preuzeti iz naratoloških platformi Žerara Ženeta a redigovani od strane Mike Bal, Rimon-Kenanove i Sare Kozlof. Zatim je ispisan teorijski okvir **narativa sećanja i pamćenja** kao kognitivnih sposobnosti koje jedinkama omogućavaju oblikovanje samosvesti i ličnog i/ili kolektivnog identiteta, pri čemu se u holovskom (Stjuart Hol) razmatranju reprezentacije posebna pažnja obratila na tvorbu različitih društvenih identiteta u različitim kulturnim kontekstima, takozvano označavanje Drugog (engl. 'othering') budući da je upravo putem insistiranja na međunacionalnim razlikama u trenutku raspada SFRJ nacionalni Drugi postao neprijateljski i antagonistički Drugi. Kolektivno sećanje i pamćenje (kao modeli očuvanja prošlosti čiji su kreatori porodica, društvene klase, itd... – kako ih poima Moris Albvaš) razmatrani su kao modeli prorađivanja prošlosti i kroz sintagmu *mesta sećanja* (franc. *lieux de memoire*) Pjera Nore kao pokušaji konzervacije prošlosti u lokacijama sećanja - jedno moguće tumačenje *mesta sećanja* jeste i sam film ("Filmovi koji se obraćaju nerazrešenim istorijskim traumama [...] kreiraju sećanja u umu gledalaca" – Inez Hedžis). Posebno je naglašena sposobnost filma da manipuliše

sećanjem (Suzan Redstoun). Najveći deo ovog potpoglavlja posvećen je *narativima traume* koji su teorijski uvedeni najpre kroz pojam psihološke traume iz kliničke psihologije čije posledice objedinjuje pojam *post-traumatskog stresnog poremećaja*. Naglašena je i razlika između *narativnog* i *traumatskog sećanja* (Pjer Žane, Kolk, Hart; Džošua Hirš) s obzirom na ne/mogućnost likova filmskih narativa da u potpunosti artikulišu svoju traumu čija je najupečatljivija odlika iznenadnost i repetitivnost (Keti Karut) a kao jedini moguć odgovor na traumu ispostavlja se momenat svedočanstva (Dori Laub, Šošana Felman). Ove dve odlike prisutne su u konstrukciji narativnih flešbekova koji se pojavljuju kao iznenadne ali opetovane disrupcije u narativu koji teoretičari označavaju kao *(post)traumatski film* (Hirš, Dženet Voker). Ukazano je i na traumatski motiv “bezdomnosti” (Inga Šarf) karakterističan za Novi nemački film koji odlikuje nemogućnost ovladavanja prošlošću putem sećanja i nelagoda nacionalnog identiteta u Nemačkoj nakon Drugog svetskog rata, kao potencijalno mesto komparacije sa osećajem nepripadanja i procepa u postjugoslovenskim filmskim narativima. Konačno, u teorijskim platformama koje se tiču narativnih konstrukcija, u posebnim potpoglavljima izneti su i interpretativni okviri za analizu **narativa istorije i nacije** – istorija, kao naučna disciplina reprezentovanja prošlosti posmatrana je kroz konstruktivističku optiku, kao *metaistorija* (Hejnd Vajt) u kojoj istoričar primenjuje “esencijalno poetski čin” u kome imaginacija zauzima značajno mesto a *ironija* predstavlja jedan od glavnih vidova prefiguracije istorije. Takođe i mit je određen kao mesto konfiguracije i preoblikovanja istorije budući da se zapleti u postjugoslovenskim filmskim narativima strukturisu najčešće problematizacijom nacionalnih mitova ili pak utopijskog mita o večnosti Jugoslavije. Nacija kao narativ razmatrana je najpre kroz okvir etnoesencijalističkog modela koji počiva na motivima *zlatnog doba*, *sakralne teritorije* i *mitu o izabranom narodu* (Entoni Smit) kao i *motiv*u *etno-pejzaža*

“kao komponente procesa teritorijalizacije sećanja” (Smit), budući da je takav model prisutan kao fenomen u određenim filmskim narativima, ali neodvojivo od njemu suprotstavljenog konstruktivističkog modela koji poima naciju kao *zamišljenu zajednicu* i imaginarni konstrukt (Benedikt Anderson, Erik Hobzbaum, Homi Baba) – u tom svetlu čitavu *prvu* i *drugu* Jugoslaviju posmatramo kao imaginarnu zajednicu i kao ekstremno hibridnu (Baba) socijalnu sferu nakon čijeg raspada su sve države-naslednice reaktivirale svoje “monumentalne prošlosti” u procesima “normalizovanog nacionalizma” (Todor Kuljić).

Sintagmu Endrjua Higsona o *nacionalnom filmu* kao ne samo onom koji je produciran u okviru jedne nacionalne države već definisanog i putem distribucije, recepcije kod publike i kritičkim diskursima, sagledali smo i kroz stanovište da se “istorije nacionalnog filma mogu [...] razumeti zaista kao istorije krize i konflikta, otpora i pregovaranja” (Higson) da bismo postjugoslovenski film zapravo locirali kao postnacionalni film u procesima neprekidne de/konstrukcije i re/definisanja nacionalnog identiteta koji su karakteristični za jugoslovensko i *postdoba* uopšte.

Osnovna hipoteza i posebna hipoteza testirane su u okviru najopširnijeg, Četvrtog poglavlja pod nazivom KONSTRUKCIJE NARATIVA U POSTJUGOSLOVENSKOM FILMU kroz detaljnu analizu četrnaest ostvarenja postjugoslovenskog filma (kao *case study*) nastalih u rasponu od 1994. (kada još uvek traje rat na jugoslovenskim prostorima) do 2008. u tranziciono doba, a koja se kreću u najširim žanrovskim okvirima (koji podrazumevaju hibridizaciju osnovnih žanrova ratnog filma i nad/žanra melodrame) pokazujući da se bez obzira na dati žanr (i njegov hibrid) narativ konstruiše nelinearno prateći fragmentarnu strukturu individualnog sećanja protagoniste. Narativna temporalnost i ostali elementi narativne

analize razmatrani su u filmskim narativima podeljenim na tri velike grupe prema tome gde je locirana njihova narativna sadašnjost – u doba ratnih konflikta (odnosno, oni direktno tematizuju ratne sukobe u bivšoj Jugoslaviji ili se pak glavna narativna okosnica gradi u kontekstu rata kao što je slučaj sa „Lepim selima...“, „Ubistvom sa predumišljajem“, „Svjedocima“, „Živima i mrtvima“, „Crncima“, „Savršenim krugom“, „Nafakom“), zatim – u (post)tranziciono doba (filmovi koji tematizuju život nakon rata u tranzicionim društvima u novonastalim nacionalnim državama i pokušaj re/konstrukcije individualnog identiteta - „Četvrti čovek“, „Ničiji sin“, „Grbavica“, „Snijeg“), i konačno ona ostvarenja koja tematizuju repetitivnost rata na jugoslovenskom prostoru (“Podzemlje”, „Čarlston za Ognjenku“, „Pre kiše“), koji narativizacijom pređašnjih ratova donose referencu na najskoriji rat.

U analizama pojedinačnih filmova, najpre smo uz pomoć naratološke aparature pošli od određivanja naratora i fokalizatora kao mesta konstruisanja identiteta, obzirom na to da se narativ u najvećem broju slučajeva ispostavlja putem njihovih disruptivnih sećanja. Takođe, u svakom pojedinačnom filmskom narativu određivali smo i nivoe naracije i otkrili da najčešće subjektivni flešbekovi (ali u manjem broju slučajeva i autorski flešbekovi) funkcionišu kao sekundarni “ugnežđeni” hiponarativi (Mike Bal) koji prekidaju kontinuitet narativa. “Ugnežđeni” narativi su u nekim slučajevima predstavljali i dokumentarne filmske inserte (“Podzemlje”), ili video snimke sa ratišta (“Nafaka”). Zapazili smo fragmentarnost individualnih sećanja, prekide i rupture, te teškoće u konstruisanju ličnog a time i kolektivnih identiteta kroz narativ, opstrukcije u pokušaju da se lična prošlost i kolektivna istorija stope u jedinstvenu finalnu sliku nacionalnog identiteta. Svi ovi narativi, dakle, iako tematizuju ratna razaranja kroz koje prolazi kolektiv ili grupa, markiraju jedinstvene,

individualne pripovedne pozicije, što predstavlja radikalni odmak u odnosu na dominantnu matricu jugoslovenskog ratnog filma u kome kolektivni junak epitomizuje jugoslovensko zajedništvo i monolitan jugo-identitet.

Naglasili smo repetitivnost sećanja protagoniste sa jedne strane u realističkim narativima kao što su “Četvrti čovek”, “Ničiji sin”, ali i u ostvarenjima u kojima narativi traume uslovljavaju odmak od realističke prezentacije (dijegetskih) događaja – “Snijeg”, “Savršen krug”. Uočili smo dominaciju *(post)traumatskog sećanja* u odnosu na *narativno sećanje* koje predstavlja artikulisano traumatično sećanje a čiji je jedini primer linearna naracija “Grbavice” gde smo pokazali kako je moguće da protagonisti ipak mogu pomeriti traumatsko sećanje u polje narativnog.

Iskustvo traume je prezentovano iz pozicije počilaca zločina (“Četvrti čovek”, “Crnci”, “Svjedoci”), svedoka (“Savršen krug”, “Snijeg”, “Podzemlje”), žrtve (“Grbavica”) i učesnika i saučesnika u ratnim razaranjima (“Lepa sela...”, “Ničiji sin”, “Nafaka”, “Pre kiše”). Time smo odredili postjugoslovenski film i kao *(post)traumatski* film koji reprezentuje traumatske istorijske događaje (rat na prostoru bivše Jugoslavije) i reprodukuje traumu kroz svoj specifičnu dijegezu. Istakli smo da postjugoslovenski film koji tematizuje život nakon rata u odnosu na kolektivni duh obnove druge Jugoslavije ispostavlja sasvim različitu individualističku optiku koja gotovo uvek naglašava različite oblike post-traumatskog ratnog sindroma i teskobno prilagođavanje tranzicionom vremenu, što nije postojalo ni u jednom ostvarenju rane (posleratne) jugoslovenske kinematografije.

Traumatizovani subjekt najčešće je lik-fokalizator u kome se stiču sva tri aspekta odnosno *faseta* fokalizacije (Šlomit Rimon-Kenan) - perceptivni,

kognitivni i ideološki – to ne samo da potcrtava identifikaciju gledaoca sa likom već u jednom liku epitomizuje i sudbinu čitave nacije čiji se krhki identitet konstruiše uz mnoge opstrukcije.

Analizom pojedinačnih filmskih narativa pokazano je da je neretko eksploatacija višestruke i/ili promenljive fokalizacije (odnosno, usmeravanje narativnih informacija distribuirano na više likova ili naizmenično) u funkciji prezentacije polifonih ideoloških i nacionalnih pozicija – anacionalne/nadnacionalne/nacionalne/hrvatske/srpske/jugoslovenske (“Lepa sela...”, “Svjedoci”, “Crnci”), odnosno, odabir različitih vizura svedoči o nerazrešenosti i antagonizmima postnacionalnih identiteta. Te nerazrešenosti i nemogućnost integracije konfliktnih identiteta, kako je uočeno, pojedine protagoniste vode u suicid (“Četvrti čovek”, “Ničiji sin”, “Savršen krug”, “Podzemlje”). Neki od filmskih narativa time dobijaju (tragično) razrešenje, a drugi pak, ostaju u stanju “permanentne krize i konflikta” (Kermoud) – to je slučaj sa narativom “Podzemlja”, “Živih i mrtvih”, “Lepih sela”.

Došli smo i do zapažanja da je primena *voice-over* naracije sa jedne strane u funkciji ironijskog komentara na permanentno stanje ratova na jugoslovenskim prostorima (“Čarlston za Ognjenku”) a sa druge strane izmešta percepciju stvarnosti kroz pogled Drugog – to nije antagonistički Drugi iz nacionalnog konflikta već Stranac (Amerikanka Dženet u “Nafaki”) čime se donosi pokušaj sagledavanja ratnog haosa iz jedne pacifikovane perspektive. Pogled Stranca eksploatisan je i na još jedan način bez ekstradijegetičkog komentara – ili kao neposrednog učesnika u zbivanjima (Amerikanka Liza u “Lepim selima”) ili kao distanciranog posmatrača balkanskog haosa (Engleskinja Ana u “Pre kiše”), a kao zajednički imenitelj ispostavlja se da su svi pogledi Drugog kao stranca – pogledi žene, čime se

još više dramatiizuje unutar nacionalni jugoslovenski konflikt kao maskulini, ratni sukob.

Žena kao lik takođe modeluje pomirujuće narative – ti narativi, za razliku od narativa permanentnih kriza, ostaju zaokruženi u jednoj vrsti integrišućeg melodramskog *happy enda* – to je slučaj sa Esmom iz “Grbavice” i Almom iz “Snijega”.

Postjugoslovenske filmove koji tematizuju rat u Jugoslaviji i njegove posledice sagledavali smo kao medijume kulturnog pamćenja pri čemu ih nismo posmatrali kao istorijske filmove u užem smislu ali budući da se njihovi narativi referišu na stvarni i to traumatski događaj - rat na prostoru bivše Jugoslavije, oni u sebi nose istorijsko pamćenje, sagledali smo ih kao posebna *mesta sećanja* (Nora) i svojevrsne vizuelne arhive (J. i A. Asman). Tretman istorije kao narativa u postjugoslovenskom filmu posebno smo obradili i kroz pojam *istoriografske metafikcije* i *metafilma* koji koristi strategije insertovanja novih, sekundarnih fikcionih u okviru primarnog narativa (pojmljenog kao realnog) - “Podzemlje” i “Lepa sela...” locirani su kao svojevrsne metafikcije koje percipiraju prošlost parcijalno i necelovito, sa posebnim naglaskom na ironijski trop kao komentar na istoriju raspada Jugoslavije i njegove posledice. Reference na filmsku fikciju prisutne su i u “Čarlstonu za Ognjenku”, “Nafaki”, “Živima i mrtvima” a iz svega je zaključeno da elementi metafikcije razbijaju narativni kontinuitet unutar primarnog narativa i destabilizuju (dijegetsku) stvarnost primarnog narativa što reflektuje i destabilizaciju samog jugoslovenskog hronotopa, čime je verifikovana pomoćna hipoteza.

Uočili smo da ono što nije bilo karakteristično za jugoslovenski posleratni film postaje paradigma postjugoslovenskih filmskih narativa a to je motiv

repetitivnosti istorije sukoba i ponavljanje rata kao kobi i ciklično poimanje istorije (“Podzemlje”, “Lepa sela...”, “Čarlston...”, “Pre kiše”).

Postjugoslovenski film sagledavali smo, dakle, i kao narativizaciju konstruisanja i sticanja nacionalnosti, odnosno kao nacionalni film, pri čemu smo problematizovali upotrebu ovog pojma. U konstruisanju nacionalnog identiteta zaključili smo da je i on, kao i individualni identitet konstruisan putem traumatskog sećanja – fragilan i ambivalentan, i da ga karakteriše pomenuta “bezdomnost” kao osećaj nepripadanja i antagonističkog odnosa i prema sopstvenoj naciji i prema prethodnom jugo-identitetu – to lutajuće nepripadanje ni prethodnom narativu bivše jugoslovenske nadnacionalne zajednice, ni sadašnjem novokonstruisanom identitetu (Krešo u “Svjedocima”, major u “Četvrtom čoveku”, Aleksandar u “Pre kiše”, Ivan u “Ničijem sinu” i Ivan u “Podzemlju”, Hamza u “Savršenom krugu”...) ostavlja protagoniste u zaustavljenom ne-prostoru i ne-vremenu, istovremenom prisustvu i na margini i u centru nacionalnog identiteta (Baba) koji tvori nelagodu i nepripadanje. Konstrukcija nacionalnog identiteta u ovom slučaju podleže premisi da razaranje jednog identiteta (nadmacionalnog, jugoslovenskog) dovodi do konstrukcije krajnje problematičnog i antagonističkog novog nacionalnog odnosno nacionalističkog identiteta (hrvatskog, srpskog ili bošnjačkog) koga označavamo kao postnacionalnog.

Zaključili smo da promene vremenskih režima, skokovitost duž vremenske ose, osvrta na istorijske reference i mitove i projekcija u utopijsku budućnost reflektuju ideju destabilizacije i destrukcije jugoslovenskog prostora. Jugoslavija kao mitski i utopijski hronotop razara se i u vremenskoj i u prostornoj dimenziji. Partikularni hronotopi u pojedinačnim ostvarenjima predstavljaju simboličnu redukciju (mrtvog) jugoslovenskog prostora.

Repetitivna fragmentarnost vremena povlači i destabilizaciju čitave hronotopske strukture. Uočili smo dva tipa hronotopa: *teleološki hronotop regeneracije* gde se sukobi okončavaju finalnim stanjem ravnoteže bez obzira na traumatske elemente narativa u slučaju "Grbavice", "Snijega", "Nafake" i "Svjedoka", i *dijaloški (i to tragički) hronotop* u kome narativ nije usmeren ka finalnoj svrsi već je komponovan od scena raznolikih sukoba koje su u međusobnom dijalogu, a primeri su između ostalih "Lepa sela..." i "Podzemlje". Za razliku od pomenutih primera teleoloških hronotopa koji transformišu sukob i konflikt u anticipaciju buduće harmonije, ovi hronotopi jesu hronotopi razaranja - ne samo jugoslovenskog hronotopa već i individualnih sudbina protagonista koji ostaju da lebde u liminalnim vanremenskim prostorima ponavljane traume. Na primerima partikularnih hronotopa/prostorvremena dokazali smo polaznu hipotezu da nelinearna naracija (odnosno razaranja linearne temporalnosti) koincidira sa razaranjem narativnog prostora i pokazali da dolazi do razaranja i dekonstrukcije hronotopa, što je predstavljalo refleksiju procesa dekonstrukcije same Jugoslavije kao hronotopa.

U žanrovskoj polifoniji, u različitim rodnim optikama protagonista i u vremenskom luku koji objedinjuje dve dekade i to na prelazu iz veka u vek, i iz milenijuma u milenijum, pokazali smo kako filmska sećanja i traume koalesciraju sa nostalgичnim sećanjem ("Podzemlje", "Lepa sela") na prethodno jugoslovensko prostorvreme, iako se i ta nostalgичna pozicija neprekidno opstruiše ironijskim modelom.

Konačno, pokazali smo da postjugoslovenski film iako se ambivalentno odnosi prema pojmu jugoslovenskog identiteta neprestano ga destabilišući i re-artikulišući, dokazuje da će i u perspektivi (a o tome svedoče i danas

aktuelna regionalna i to koprodukciona ostvarenje) Jugoslavija ostati, bilo eksplicitno bilo implicitno, *nezaobilazno mesto sećanja*.

Jasno je da ovom disertacijom nismo mogli obuhvatiti čitavu produkciju u regionu od početka rata do danas čiji se narativi bave traumom i sećanjima – neki od filmskih tekstova ostali su van ove analize jednostavno kao dramaturški i rediteljski nedosledna ili nedovoljno potentna ostvarenja, ali bremenitost istorije na ovim prostorima i još uvek nedovoljna vremenska distancija od nedavnih ratova zasigurno otvaraju mogućnosti novih filmskih narativa koji će i dalje opsesivno elaborirati temu ratova i njegovih posledica, ne samo iz narativnih sadašnjosti u (post)tranzicionom dobu.

Primetimo za kraj da, recimo, sve hrabrije ženski autorski rukopisi i ženske ekskluzivne pripovedačke pozicije tematizuju neuralgične tačke bliske nam prošlosti - jedan od recentnih primera, svakako inspirisan iskoracima autorki kao što su Žbanićeva (“Grbavca”) i Begićeva (“Snijeg”) jeste filmski narativ “Dobra žena” iz 2016. kao rediteljski i scenaristički debi srpske i jugoslovenske glumice, Mirjane Karanović koja je u protekloj dekadi tumačila mnoge uloge u postjugoslovenskim ostvarenjima.

6. BIBLIOGRAFIJA I VEBOGRAFIJA

Bibliografija:

Agamben, Giorgio (1999). *Remnants of Auschwitz*, prevod Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books

Altman, Rick (2000 [1999]). *Film/Genre*. London: BFI Publishing

American Psychiatric Association (1994). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders: DSM-IV [Internet]*. 4th ed. Washington (DC): American Psychiatric Association

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (izmenjeno i dopunjeno izdanje). London: Verso

Aristotel (1990). *O pesničkoj umetnosti*. Prevod dr. Miloš N.Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Asman, Aleida (1999). „O metaforici sećanja“, *Reč* No. 56, Vol.2, Beograd: Radio B92, str. 121-135

Assmann, Jan (2008). "Communicative and Cultural Memory", u Astrid Erll, Ansgar Nünning (ur.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin - New York: Walter de Gruyter, pp. 109-118

Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit

Bal, Mieke (1981). "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* No.2 Vol.2 (1981): *Narratology III: Narration and Perspective in Fiction*, Durham: Duke UP, pp. 41-59

Bal, Mieke (1999). "Introduction" in Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (ur.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover - London: UP of New England, pp. vii-xvii

Bal, Mike (2009 [1985]). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press

Barthes, Roland (1992). "Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih

tekstova". Prevod Dubravka Celebrini u Vladimir Biti (ur.) *Suvremena teorija pripovjedanja*. Globus: Zagreb, str.47-78

Bečanović-Nikolić, Zorica (1998). *Hermeneutika i poetika: Teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika

Berger, Stefan (2013). "Narrating the Nation: Historiography and Other Genres" in Stefan Berger, Linas Eriksonas, Andrew Mycock (ur.) *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*, New York – Oxford: Berghahn Books, pp. 1-16

Bhabha, K. Homi (2003 [1990]). "Introduction: Narration the Nation" u Homi. K. Bhabha (ur.) *Nation and Narration*, London – NY: Routledge, pp. 1-7

Bhabha, K. Homi (2003 (1990)]. "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation" u Homi. K. Bhabha (ur.) *Nation and Narration*, London – NY: Routledge, pp. 291-322

Brewin, Chris. R. (2005). "Encoding and Retrieval of Traumatic Memories" u Jennifer J. Vasterling, Chris Brewin (ur.) *Neuropsychology of PTSD: Biological, Cognitive, and Clinical Perspectives*, London – NY: Guilford Press, pp.131-152

Bordvel, Dejvid (2013). *Naracija u igranom filmu*. Prevod Slavica Miletić. Beograd: Filmski centar Srbije

Bruner, Jerome (2003). "Self-making Narratives" u Robyn Fivush, Catherine A. Haden (ur.) *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 209-225

Bumbak, Silvija (2014). *The Dynamics of Socialist Realism in Early Yugoslav Film (1945-1956) in View of Literary and Political Influences*. MA Thesis at CEU, Department of History

Burgoyne, Robert; Stam, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1995 [1992]). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London - New York: Routledge

- Caruth, Cathy (1995a). „Introduction 1“ u Cathy Caruth (ur.) *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, pp. 3-12,
 -----(1995b). „Introduction 2“u Cathy Caruth (ur.) *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, pp. 151-156
 ----- (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Retic of Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca - London: Cornell UP
- Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia UP
- Cook, Pam (2004). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. New York: Routledge
- Crofts, Stephen (1998). „Concepts of National Cinema“, u John Hill, Pamela Church Gibson (ur.) *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford UP, pp. 385–394
- Čolić, Milutin (1984). *Jugoslovenski ratni film*. Beograd: Institut za film
- Daković, Nevena (1994). *Melodrama nije žanr*. Novi Sad – Beograd: Prometej-Jugoslovenska Kinoteka
- (2000). "Klišei ratnog filma ili ratni film kao klišei" u Milan Nikodijević, Dinko Tucaković (ur.) *Izazovi ratnog filma*, Kraljevo: Kulturni centar, Festival filmskog scenarija - Vrnjačka Banja
- (2007). „Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post) Yu Cinema“ u Oksana Sarkisova, Peter Apor (ur.) *Past for the Eyes: East European Representation of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest: CEU Press, pp. 117-143
- (2008). *Balkan kao filmski žanr: Slika, tekst, nacija*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- (2014). *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Elsaesser, Thomas (2013). *German Cinema - Terror and Trauma:*

Cultural Memory Since 1945, New York: Routledge

Erikson, Erik (1976). *Omladina, kriza, identifikacija*. Titograd: Pobjeda

Erll, Astrid (2008a). "Literature, Film, and Mediality of Cultural Memory" u Astrid Erll, Ansgar Nünning (ur.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin – New York, pp. 389-398

Erll, Astrid and Wodianka, Stephanie (2008b). "Einleitung. Phaenomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms" u Astrid Erll, Stephanie Wodianka (ur.) *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, pp.1-20

Erll, Astrid (2009a). "Remembering Across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the 'Indian Mutiny'" u Astrid Erll, Ann Rigney (ur.) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, pp. 109-138

----- (2009b) "Narratology and Cultural Memory Studies" u Sandra Heinen, Roy Sommer (ur.) *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, pp. 212-227

Fecé, Josep Lluís (2004). „Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu“.Prevod Maja Tančik.*Hrvatski filmski ljetopis*, Vol.10, No.37, str.29-34

Felman, Shoshana (1991). "In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah". *Yale French Studies*, No. 79. New Haven: Yale UP, pp.39–81

Felman, Shoshana and Laub, Dori (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London – NY: Routledge

Frojd, Sigmund (1988). *Mojsije i monoteizam*. Prevod Božidar Zec. Grafos: Beograd

Gellner, Ernest (2008 [1983]). *Nations and Nationalism*, Ithaca – NY:

Cornell UP

Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*.

Translated by Jane E.Lewin. Ithaca: Cornell UP

----- (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E.Lewin. Ithaca: Cornell UP

----- (1992). „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. Prevod Dubravka Celebrini, u Vladimir Biti (ur.) *Suvremena teorija pripovjedanja*, Zagreb: Globus. str. 96-115

Gilić, Nikica (2004). „Naratologija i filmska priča“ u *Hrvatski filmski ljetopis*, Vol.10, No.37, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str.13-28

Givoni, Michael. "Withessing/Testimony" u Adi Ophir (ur.) *Maft'e'akh: Lexical Review of Political Thought* No. 2e, Winter 2011, Tel Aviv: Tel Aviv University, pp.147-169

Goati, Vladimir (1996). "Političke elite, građanski rat i raspad SFRJ" u Nebojša Popov (ur.) *Republika* br.147, sept. 1996., Beograd: UJDI, str. 1-15

Gaudreault, Andre and Jost, Francois (2004 [1999]). "Enunciation and Narration" u Toby Miller, Robert Stam (ur.) *A Companion to Film Theory*, Oxford: Blackwell Publishing

Goulding, Daniel (2002). *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Bloomington: Indiana UP

Grainge, Paul (2003)."Introduction: Memory and Popular Film" u Grainge Paul (ur.) *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester UP, pp.1-20

Gunning, Tom (1994 [1991]). *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative film: The Early Years at Biograph*. Urbana - Chicago: University of Illinois Press

Hačion, Linda (1996). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi

Hall, Stewart (1997a). "Introduction" u Stuart Hall (ur.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London -

Thousand Oaks -New Delhi: Sage Publications, pp.1-11

----- (1997b). "The Work of Representation" u Stuart Hall (ur.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London -Thousand Oaks - New Delhi: Sage Publications, pp.13-74

----- (1997c). "The Spectacle of the 'Other'" u Stuart Hall (ur.) *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*. London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage Publications, pp. 223-279

Hedges, Inez (2015). *World Cinema and Cultural Memory*. Houndmill – New York: Palgrave Macmillan

Higson, Andrew (1995). *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. London: Clarendon Press

----- (2000). "Limiting Imagination of National Cinema" u Hjort Mette, Mackenzie Scott (ur.) *Cinema & Nation*, London - New York: Routledge, pp. 63-74

----- (2002). "Concept of National Cinema" u Alan Williams (ur.) *Film and Nationalism*, New Brunswick - New Jersey - London: Rutgers UP, pp. 52-67

Hirsch, Joshua (2004). *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple UP

Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory" u *Poetics Today* Vol. 29 No.1, Spring 2008, Durham: Duke UP, pp. 103-128

Hjort, Mette (2000). "Themes of Nation" u Hjort Mette, Mackenzie Scott (ur.) *Cinema & Nation*, London - New York: Routledge, pp. 103-117

Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London - New York: Routledge

Iordanova, Dina (2001). *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and Media*. London: BFI Publishing

Janković, S. Aleksandar (2015). „Rđa umiruće ideologije“, *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, No.22, Beograd: Institut za pozorište, film,

radio i televiziju, str. 129-141

Kaplan, E. Ann (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick - New Jersey – London: Rutgers UP

Kaplan, E. Ann and Wang, Ban (2004). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong UP

Keunen, Bart (2010). „The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time“ u Nele Bemong (i dr. ur.) *Bakhtin's Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, pp. 35-56

King, Nicola (2000). *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburg: Edinburg UP

Kozloff, Sarah (1988). *Invisible Storytellers*, Berkeley: California UP

Kuhn, Markus (2009). „Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films“ u Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (ur.), *Point of View, Perspective and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin - New York: Walter de Gruyter, pp. 259-278

Kuljić, Todor (2003). „Postmoderna i istorija“ u *Sociologija : časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* Vol. 45, No. 4, 2003. Beograd: Institut za društvene nauke, str. 289-302

----- (2006a). *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja

----- (2005). „Mit i istorija na 'tržištu““ u *Helsinška povelja* No.85-86, jul-avgust, 2005. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, str.22-32

Laplanche, Jean i Pontalis, Jean-Bertrand (1992). *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: August Cesarec

Levaco, Ronald (1974). "Introduction" u Ronald Levaco (ur.) *Kuleshov on Film: Writings*. Oakland: California UP

Levi, Pavle (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka

XX vek

Levi, Primo (2002). *Potonuli i spaseni*. Prevod Elizabet Vasiljević. Beograd: CLIO

Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP

Lim, Antonjin i Lim, Mira (2006). *Najvažnija umetnost: Istočnoevropski film u dvadesetom veku*. Beograd: CLIO

Longinović, Z. Tomislav (2005). "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema" u Aniko Imre (ur.) *East European Cinemas*. New York: Routledge, pp. 35-48

Lorenz, Chris (2013). "Drawing the Line: 'Scientific' History Between Myth-making and Myth-breaking", u Stefan Berger, Linas Eriksonas, Andrew Mycock (ur.), *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*, New York: Oxford: Berghahn Books, pp. 35-55

Low, Jane Marie (2006). "Introduction: Cultural Memory, the Past and the Static of Present", *Acta Orientalia Vilnensia*, Vol. 7, No. 1-2, Vilnius: Centre for Oriental Studies, pp. 7-12

Marcel, Jean-Christophe and Mucchielli, Laurent (2010). "Maurice Halbwachs's Memoire Collective" u Astrid Erll, Ansgar Nünning (ur.) *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, pp.141-151

Marčetić, Adrijana (2001). "Ženetova teorija pripovedanja". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Vol.49, No.12, Novi Sad: Matica srpska, str.157-178

Margolin, Uri (2009). "Focalization: Where Do We Go from Here?" u Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (ur.), *Point of View, Perspective and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin - New York: Walter de Gruyter, pp. 41-57

Metz, Christian (1990, [1974]). *Film Language: A Semiotics of the*

Cinema. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford UP

Morag, Raya (2013). *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London – New York: I.B. Tauris

Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London - New York: Routledge

Nünning, Ansgar (2004). "On *Metanarrative*: Towards a Definition, a Typology, and an Outline of the Functions of *Metanarrative* Commentary" u John Pier (ur.) *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology - Narratologia 4*, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 11-57.

Pavlović, Srđa (2010). "Disciplinovanje sjećanja", *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu*, Vol. 11, No. 41-42, Cetinje – Podgorica: Matica Crnogorska, str. 47-78

Peterlić, Ante (1990). "Thriller" u *Filmska enciklopedija 2 (L-Ž)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, pp. 626

Radstone, Susannah (2010). "Cinema and Memory " u Susannah Radstone and Bill Schwarz (ur.) *Memory: History, Theories, Debates*. New York: Fordham UP, pp.325-342

Ramet, Sabrina P. (2007). „The Dissolution of Yugoslavia: Competing Narratives of Resentment and Blame“ u *Südost Europa* Vol. 55, No. 1, pp. 26–69

Ricoeur, Paul (2002). "Narrative Time" u Brian Richardson (ur.) *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State UP, pp. 35-45

----- (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago UP

Rimmon-Kenan, Shlomith. (2001 [1983]) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen

----- (2006). "Concepts of Narrative" u Matti Hyvärinen, Anu Korhonen and Juri Mykkänen (ur.) *The Travelling Concept of Narrative*, Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, pp. 10-19

Rosenstone, Robert A. (1988) "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film". *The American Historical Review*, Vol.93, No.5. Oxford: Oxford UP, pp. 1173–1185

----- (1995). "The Historical Film as Real History". *Film-Historia*, vol. V, no. 1, Barcelona: Facultad de Historia, pp. 5-23

Santos, Myrian Sepulveda (2001). "Memory and Narrative in Social Theory: The Contributions of Jacques Derrida and Walter Benjamin", *Time & Society* Vol. 10, No. 2/3, London: SAGE Publications, pp. 163-189

Scharf, Inga (2008). *Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home*. London – New York: Routledge

Schlickers, Sabine (2009). „Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature“ u Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (ur.), *Point of View, Perspective and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin- New York: Walter de Gruyter, pp. 243-258

Smith, Anthony (1999). *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford UP

Staiger, Janet (2007 [1986]). "Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History" u *Film Genre Reader III* Barry Keith Grant (ur.), Austin: University of Texas Press, pp. 185-199

Stam, Robert (2000). *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing

Trebješanin, Žarko (2008). "Eriksonova teorija identiteta" u Erik Erikson *Identitet i životni ciklus*, Beograd: Zavod za udžbenike, str.7-20

Turim, Maureen (1989). *Flashbacks In Film: Memory and History*. New York – London: Routledge

Turković, Hrvoje (2011). "Mora li narativni film imati naratora?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god.17, br.67/2011. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str.9-32

Ugrešić, Dubravka (2008). *Kultura laži*. Beograd: Fabrika knjiga

Vahtel, Endrju Baruh (2001). *Stvaranje nacije, razaranje nacije: Književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*. Prevod Ivan Radosavljević. Beograd: Stubovi kulture

van der Kolk, Bessel A. and van der Hart, Onno (1995). "The Intrusive past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma" u Cathy Caruth (ur.) *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, pp. 158-182

van der Kolk, Bessel, Hopper, W.James, Osterman, E. Janet (2001). "Exploring the Nature of Traumatic Memory: Combining Clinical Knowledge with Laboratory Methods" u *Journal of Aggression, Maltreatment and Trauma*, Vol.4, No.2, Philadelphia: The Haworth Press, pp. 9-31

Walker, Janet (2004). "The Vicissitudes of Traumatic Memory and the Postmodern History Film" u Ann E. Kaplan and Ban Wang (ur.) *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong: Hong Kong UP, pp. 123-145

----- (2005a). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*; Oakland: California UP

----- (2005b). "The Traumatic Paradox: Autobiographical Documentary and the Psychology" u Katherine Hodgkin, Susannah Radstone (ur.) *Memory, History, Nation: Contested Pasts*. New Brunswick - London: Transaction Publishers, pp. 104-119

White, Hayden (2010 [1975]). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore - London: Johns Hopkins UP

----- (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore – London: Johns Hopkins UP

----- (1988). "Historiography and Historiophoty". *The American Historical Review* Vol.93, No.5. Oxford: Oxford UP, pp. 1193–1199

----- (1980). "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" *Critical Inquiry* Vol. 7 No. 1, Chicago: Chicago UP, pp. 5–27

Whitehead, Anne (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP

Woodward, Kathryn (1997). *Identity and Difference*. London - Thousand Oaks: Sage Publications

Zvijer, Nemanja (2010). "Koncept neprijatelja u filmovanim ofanzivama: Prilog sociološkoj analizi filma" u *Sociološki pregled*, Vol. XLIV No.3, Beograd: Srpsko sociološko društvo, str. 419-437

Žižek, Slavoj (1992). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge – London: MIT Press

Vebografija:

Bal, Mieke (1983). "The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative". Transl. Jane E. Lewin. *Style* 17 (2). Penn State UP: pp. 234–69. <http://www.jstor.org/stable/42945469> (posećeno 12.3.2014.)

Barić, Stephanie (2001). *Yugoslav War Cinema: Shooting a Nation that No Longer Exists*, MA thesis 2001, Concordia University, Montreal <http://spectrum.library.concordia.ca/1507/1/MQ64011.pdf> (posećeno 25.6.2013.)

Fludernik, Monika (2003). "METANARRATIVE AND METAFICTIONAL COMMENTARY: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction". *Poetica* 35 (1/2). Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG: 1–39. <http://www.jstor.org/stable/43028318> (posećeno 22.4.2015.)

Hutcheon, Linda (1998). "Irony, Nostalgia and the Postmodern", <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (posećeno 10.3.2011)

Iordanova, Dina (2000). „Introduction“ u Andrew Horton (ur.) *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade*. Central Europe Review. pp. 5-16 <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf> (posećeno 6.9.2010.)

Johnson, Vida (2009). "From Yugoslav to Serbian Cinema".

Kinokultura. <http://www.kinokultura.com/specials/8/johnson.shtml>
(posećeno 6.9.2010.)

Kožul, Dejan (2011). "Jugoslovenski filmski san". Portal Novosti.
05.03.2011. <http://arhiva.portalnovosti.com/2011/03/jugoslovenski-filmski-san/>(posećeno 30.7. 2015)

Kuljić, Todor (2006b). "Kritička kultura sećanja".
<http://pescanik.net/kriticka-kultura-secanja/> (posećeno 20.1.2013.)

Kuljić, Todor. "Izmišljanje prošlosti na Zapadnom Balkanu",
Kulturni centar Zrenjanina,
http://www.kczr.org/download/tekstovi/todor_kuljic_izmisljanje_proslosti_na_zapadnom_balkanu.pdf (posećeno 12.10.2015.)

Matvejević, Predrag (2014). "Jugoslavenska ideja", *Akuzativ*,
<http://akuzativ.com teme/697-predrag-matvejevic-jugoslavenska-ideja>
(posećeno 2.2.2015.)

Nora, Pierre (1989). „Between Memory and History: Les lieux de
Memoire“ - *Representations* No. 26, Special Issue : *Memory and Counter-
memory*, Spring 1989. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/2928520>
(posećeno 12.6.2012.)

Nora, Pierre (2002). „Reasons for the Current Upsurge in Memory“,
Eurozine, <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>
(posećeno 12.6.2012.)

Sutton, John (2001). "Memory: Philosophical issues" *Encyclopedia of
Cognitive Sciences*,
<http://www.phil.mq.edu.au/staff/jsutton/ECSmemory.htm> (posećeno
30.4.2014.)

Végső, Roland K. (2013). "Stalin's Boots and the March of History (Post-
Communist Memories)"
<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1097&context=englishfacpubs> (posećeno 12.10. 2015)

7.FILMOGRAFIJA:

Apokalipsa danas/Appocalypse Now (1979., F. Ford Kopola/Coppola, SAD)
Bitka na Neretvi (1969., Veljko Bulajić, JUG)
Crnci (2009., Goran Dević, Zvonimir Jurić, HRV)
Čarlston za Ognjenku (2008., Uroš Stojanović, SRB)
Četverored (1999., Jakov Sedlar, HRV)
Četvrti čovek (2007., Dejan Zečević, Srbija)
Čovek iz hrastove šume (1964., Miodrag Popović, JUG)
Daleko je sunce (1953., Radoš Novaković, JUG)
Desant na Drvar (1963., Fadil Hadžić, JUG)
Dobra žena (2016., Mirjana Karanović, SRB/BiH/HRV)
Gluvi barut (1990., Bahrudin Čengić, JUG)
Grbavica (2006., Jasmila Žbanić, BiH)
Hirošima, ljubavi moja/Hiroshima mon amour (1959., Alen Rene/Alain
Resnais, FRA/JAP)
Igmanski marš (1983., Zdravko Šotra, JU)
Kapelski kresovi (1974.-1976., Ivan Hetrih/Hetrich, JUG)
Kapetan Leši (1960., Živorad Mitrović, JUG)
Kozara (1962., Veljko Bulajić, JUG)
Lepa sela lepo gore (1996., Srđan Dragojević, SRJ/SRB)
Liban/Lebanon (2009., Semjuel/Samuel Maoz, IZR/FRA/VB)
Lovac na jelene/Deer Hunter (1978., Majkl Ćimino/Michael Cimino, SAD)
Nafaka (2006., Jasmin Duraković, BiH)
Marinac/Jarrhead (2005., Sem Mendez/Sam Mendes)
Ne okreći se, sine (1956., Branko Bauer, JUG)
Ničiji sin (2008., Arsen A. Ostojić, HRV)
Pad/Der Untergang (2004., Oliver Hiršbigel/Hircshbiegel, NEM)
Pad Italije (1981., Lordan Zafranović, JUG)

Podzemlje (1995., Emir Kusturica, SRJ/SRB)
Pre kiše (1994., Milčo Mančevski, MAK)
Rat/Voyna (2002., Aleksej / Aleksei Balabanov, RUS)
Savršen krug (1997., Ademir Kenović, BiH)
Slavica (1947., Vjekoslav Afrić, JUG)
Snijeg (2008., Aida Begić, BiH)
Spasavanje redova Rajana/Saving Private Ryan (1998., Stiven
Spilberg/Steven Spielberg, SAD)
Svjedoci (2003., Vinko Brešan, HRV)
Sutjeska (1973., Stipe Delić, JUG)
Taksista/Taxi Driver (1976., Martin Skorsiz (Scorsese), SAD)
Tren (1978., Stole Janković, JUG)
Ubistvo s predumišljajem (1995., Gorčin Stojanović, SRJ/SRB)
Užička republika (1974., Žika Mitrović, JUG)
Vod/Platoon (1986., Oliver Stoun/Stone, SAD)
Vreme čuda (1989., Goran Paskaljević, JUG)
Vrijeme za (1993, Oja Kodar, HRV)
Zaseda (1969., Živojin Pavlović, JUG)
Zvizdan (2015., Dalibor Matanić, HRV/SRB/SLO)
Živi i mrtvi (2007., Kristijan Milić, HRV)
Život drugih/Das Leben den Anderen (2006., Florijan Donersmark/Florian
Donnersmarck, NEM)

8. SUMMARY

This thesis demonstrates how chosen films of post-Yugoslav cinema produced from 1994. to 2008. narrating de/construction of collective (national) as well as individual identity reflect the very deconstruction of Yugoslavia as chronotope, as social and cultural time-space and *memory site*.

Aforementioned time frame is not referenced by any of historical dates (the outset of the breakup of Yugoslavia in 1991. or Dayton peace deal in 1995.) but serves as a frame for analysing representative post-Yugoslav films produced in this period in which the narrative strategies deploy nonlinear narration (flashbacks and repetitive memories), metafictional layers (disruption of narrative inserting short documentary narratives, or specific titles and comments), *voice-over* narration and testimony. In those films Yugoslavia figures as a *memory site* encompassing both nostalgia and trauma whether the story takes place in war-time or afterwards in transitional 2000s in nation-states as SFRY successors.

The aim of this thesis is pointing to the use of specific narrative construction operating as a memory of Yugoslav times in post-Yugoslav setting, memory acting as thematic and narrative axis around which identity (both individual and collective) is being constructed.

The main hypothesis postulates that nonlinear narration (deconstruction of narrative temporality) corresponds to destruction of narrative space – chronotope (in M. Bakhtin's sense) is being deconstructed, both leading to analogy with deconstruction of Yugoslavia as chronotope.

Secondary hypothesis presupposes the model of questioning the history narratives as valid and legitimate dominated by individual and collective memory. Also, deconstruction of reality is reflected through metafictional and metanarrative level.

In chapter THE CONCEPT OF POST-YUGOSLAV CINEMA first we define the concept of *post-Yugoslav film* – in broader sense, the term refers to any film produced in post-Yugoslav time, the time of dissolution of Yugoslavia as federal state and afterwards. In narrow sense, this concept represents films which narrate the war itself, or the life in peace echoing the breakup of Yugoslavia, or bring the reference to the universal persistence of the war in Balkans. Prefix *post*, however, here refers also to a critical stance towards concept of Yugoslav nation. Following referential work of Andrew Baruch Wachtel (*Making a Nation, Breaking a Nation*), we identify process of deconstruction of dominant and privileged narration of Yugoslav nation as a supranational phenomenon in all post-Yugoslav nations and their states backlashed in cinema as cultural practice. By using the term *narrative* we refer both to narrative text (part of Genette's tripartite concept of narrative) as well as memory, history and nation as narratives.

First section of thesis concisely outlines the development of post-war Yugoslav cinematography in which the dominant supranational narrative named *narrative of brotherhood and unity* found its representation in *red western* genre, pointing out that yet in late 1980s several distinct revisionist film narratives emerged anticipating dissolution of Yugoslavia.

Those reflections are followed in chapter NARRATIVE AND ITS CONSTRUCTIONS by presenting the teoretical platforms employed in this thesis including operational nomenclature from narrative analysis –

narrator, focalizer, narrative levels, flashback (Gerard Genette, Mieke Bal; Shlomit Rimmon-Kenan). Successively, the terms and nomenclature from Memory studies as well as Trauma studies are also presented – memory considered as „substitute for history“ (Pierre Nora) and narratives of trauma and testimony in light of writings of Freud, Cathy Caruth, Dori Laub, Shoshana Felman presented in film narratives. Also, the difference between *narrative* and *traumatic memory* is specified studying the term of *(post)traumatic film* which employs flashback narrative strategy (Janet Walker and Joshua Hirsch). Memory and trauma are thus identified as agencies of identity construction interpreted in constructivist frame and through the representational practices and *othering* (Stewart Hall). The Other is here seen as national hostile Other.

History and nation as narratives are interpreted through constructivist frames of Hayden White's and Benedict Anderson's writings as well as ethnoessentialist stands of Antony Smith. White's *metahistory* as well as irony and myth as refigurational modes of history are recognized as prominent in post-Yugoslav films. Yugoslavia is regarded as Anderson's *imagined community* as well as *hybrid sphere* (Homi Bhabha), yet postnational interpretations of history in its successors nation-states often are grounded in Smith's motifs of *golden age*, *sacred territory* and *myth of chosen people*. In such referential frame of perpetual deconstruction of national identity/identities, post-Yugoslav cinema is identified as postnational.

The crucial and most elaborated part of the thesis belongs to the chapter named CONSTRUCTIONS OF NARRATIVE IN POST-YUGOSLAV CINEMA where general and secondary hypothesis are being tested throughout textual case study analysis of 14 film texts belonging to different genres,

predominantly the war film and melodrama and their hybrids. Those films are subdivided into three groups depending whether they thematize war conflict or narrative time is framed by war itself („Pretty Village, Pretty Flame“ – Srđan Dragojević, SRY/SER, „Premediated Murder“ – Gorčin Stojanović, SRY/SER, „Living and Dead“ – Kristijan Milić, CRO, „The Blacks“ – Goran Dević and Zvonimir Jurić, CRO, „Perfect Circle“ – Admir Kenović, Bosnia and Herzegovina, „Nafaka“ – Jasmin Duraković, B&H), or narrate life after the war in transitional times („Fourth Man“ – Dejan Zečević, SER, „No One’s Son“ – Arsen A. Ostojić, CRO, „Esma’s Secret/Grbavica“ – Jasmila Žbanić, B&H, „The Snow“ – Aida Begić, B&H), or thematize war’s repetition not only as a perpetual political reality of Yugoslav region but of Balkans as well (as elaborated by Nevena Daković) – („Underground“ – Emir Kusturica, SRY/SER, „Tears for Sale“ – Uroš Stojanović, SER, „Before the Rain“ – Milcho Manchevski, MAC).

Construction of identity is analyzed using narrator and focalizer, narrative levels and narrative temporal structure reflected through discontinuous memory presented via flashbacks or trauma testimony. Also identity is marked with *homelessness* term as seen in Inge Scharf’s elaboration of New German Cinema’s feelings of unease with national identity.

Several film texts employ metafictional strategies of documentary inserts of metanarrative commentary using captions or *voice-over* narration, embedding audio or video features or diary notes as hyponarratives, as well as direct speech into the camera which emphasizes the fictional character of narrative.

Female narrative perspective is also elaborated in three film texts in opposition to dominant male vision of war and trauma. Masculine vision

usually ends with suicide echoing radical destruction of the country and national identity, yet female perspective is often affirmative and integrative in terms of individual and collective/national identity.

Yugoslavia is thus recognized essentially as chronotope and *memory site* with mythical and utopian attributes as well as nostalgic one, being deconstructed both in temporal and spatial dimension.

9. BIOGRAFIJA

Vesna Perić Momčilović (Beograd, 1972.), pohađala je osnovnu školu „Vuk Karadžić“ i „Petu beogradsku gimnaziju“. Završila je nižu muzičku školu „Mokranjac“, odsek za violinu. Diplomirala je na Fakultetu dramskih umetnosti 2003. godine na Katedri za dramaturgiju. Sa radom *Memorija i filmska romantična komedija: dekonstrukcija narativne temporalnosti* (mentor dr Nevena Daković, red. prof.) magistrirala je na FDU na Grupi za studije filma i medija 2009. godine.

Od 2002. radila je kao filmski kritičar i novinar na Drugom programu Radio Beograda, gde je od 2010. na poziciji odgovornog urednika Redakcije Dramskog programa. Kao aktivan filmski kritičar, filmske prikaze i eseje objavljivala je u kulturnom dodatku lista *Politika* (2007.-2012.) a povremeno saraduje i sa *Hronikama Festa*. Kratke priče publikovala je u antologijama *Zemaljski darovi* i *Putnik sa dalekog neba* posvećenim Ivi Andriću i Milošu Crnjanskom (2012. i 2013.), kao i u *Pričama o Savamali* (2013.). Takođe je i autor originalnih radio drama produciranih u Radio Beogradu, dve pozorišne adaptacije (*Bogojavljenka noć* u pozorištu „Boško Buha“ (2006.) i *Farenhajt 451* u Narodnom pozorištu u Nišu (2015.) kao i originalne pozorišne drame *Šta je ona kriva nije ništa ona kriva*, nagrađene na regionalnom konkursu fondacije *Hartefakt* za najbolji angažovani dramski tekst 2012. godine (praizvedba 2015. u Bitez teatru). Kao scenarista radila je na nekoliko epizoda TV serijala *Mile protiv tranzicije* (2007.) i *Otvorena vrata* (2013.-2014.). Kao scenarista pohađala regionalni Talent Campus pri Sarajevskom filmskom festivalu 2008.

Naučne radove objavljuje u *Zborniku Fakulteta dramskih umetnosti* u Beogradu kao i časopisu *Limes plus* a učestvovala je i na međunarodnom skupu „Romcom Actually“ na DeMontfort University u Lesteru, Velika Britanija, 2011.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

ТЕОРИЈА НАРАТИВНИХ КОНСТРУКЦИЈА У

ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ ОД 1994. ДО 2008. ГОДИНЕ

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 9.5.2016.

Потпис докторанда

Александар Милош