

Nevena Daković

SRCE TAME I SLIKE GRANICE: Celuloidna Jugoslavija/Balkan

To those who have not visited them, the Balkans are a shadow land of mystery; to those who know them, they become ever more mysterious... You become, in a sense, a part of the spell, and of the mystery and glamour of the whole. (...) Intrigue, plot, mystery, high-courage and daring deeds – the things that are the soul of true romance are today the soul of the Balkans.

Arthur Douglas Smith, 1907 (Todorova:14)

Gornji citat preuzet je iz danas već neobično popularne knjige Marije Todorove, *Imagining the Balkans* (1997)¹. Uprkos činjenici da datira iz 1907. godine, on još uvek zvuči podjednako sveže i suštastveno istinito: precizno obuhvata balkanske kontradikcije i ubedljivo svedoči o nedokučivosti tajni Balkana. S druge strane, cela knjiga verodostojno pokazuje da balkanski mit, u svojoj osnovi, ostaje nepromenljiv.

Delo Marije Todorove jedna je od prvih² analiza različitih medijskih, umetničkih, žanrovskih reprezentacija i (i)zamišljanja Balkana artikuliranih u slikama, legendama, hibridnim formama fikcije i dokumentarizma, knjigama, filmovima itd. Ipak, iako su o identitetu Balkana raspravljali kako istoričari, vojni stratezi i političari, tako i antropolozi, teoretičari kulture i etnografi, svakom od odabranih pristupa rešenje balkanske zagonetke je izmicalo. Dolazak nemilih događaja devedesetih – dekada jugoslovenskih ratova – iznova dovode Balkan u centar neželjene i negativne pažnje, dodajući nova značenja terminima “balkanizam” i “balkanizacija”. I danas, kada interesovanje za region jenjava, i kada

¹ Potonji citati dati su u prevodu autora ovog rada, a prema originalu Todorove.

² Balkanizmom se bave i Traian Stoianovich (1994), Bakic Hayden (1995), Vesna Goldsworthy, (1998), Van de Port (1998), David Norris (1999), čime je ova oblast dovedena do granice akademske institucionalizacije.

se poseže za “otkrivanjem” novih i problematičnih identiteta Trećeg sveta, politički, istorijski, strateški profil, multietnički i multikulturalni karakter balkanskog regiona opstaje u svojoj zanimljivosti, opirući se preciznom definisanju i otkrivanju zapretanih značenja.

Ovaj rad utemeljen je na inspirisanosti autora već postojećim istraživanjima: teze Todorove korišćene su kao premise u pokušaju rekapitulacije celuloidnih slika Balkana/Jugoslavije u svetskom filmu od 1900. godine do danas, onako kako su one konstruisane kroz pogled stranca – došljaka, putnika, posetioca, slučajnog prolaznika. Takođe, analize dve vrste filmskih slika – Jugoslavije i Balkana – neminovno su morale biti povezane, budući da je Jugoslavija često shvaćena kao najtipičniji deo poluostrva, arhetipski centar, večno “srce (balkanske) tame”. Niz ratova nije izbrisao zajedničko kulturno, istorijsko, duhovno nasleđe bivše Jugoslavije, pa su, kako preplitanje analizâ reprezentacija Balkana/Jugoslavije/Srbije, posebno sa aspekta nestabilnosti njihovih granica, tako i generalizacije koje nužno proizilaze iz takvih analiza, ne samo teorijski opravdane, već i po mnogo čemu neizbežne.

Okvir balkanizma

Potruga za navodnim balkanskim mitskim duhom i identitetom kao izvoru magične privlačnosti, te pokušaj njegove deskripcije, smešteni su u okviru balkanizma pojmljenog “kao bavljenje Balkanom... zapadni stil dominacije rekonstruisanja i uspostavljanja autoriteta nad Balkanom” (Todorova:7), ali i balkanizma za koji ipak postoji i nešto “van teksta”. Baveći se regionalnim stereotipima u književno istorijskom nasleđu, Todorova naglašava tri karakteristike predstavljačkih obrazaca – egzotiku, ambivalentnost i *thirdworldization*, tj. približavanje prizorima Trećeg sveta – koje svetski film zdušno preuzima i eksploatiše, kreirajući slike *glo(balno/lo)kalne* privlačnosti. Egzotika podrazumeva region kao različit, neobičan, mističan u poređenju sa uobičajenim slikama Severnoatlantskog (kulturnog) prostora. *Glo(balno/lo)kalni* šarm prevodi egzotično kroz niz kontradiktornih kvalifikacija kao što su originalnost, primitivizam, varvarizam, dionizijski duh, Rusoovo plemenito divljaštvo, opsesija prošlošću, nerazvijenost, nacionalizam, romansa, pri čemu se svaki atribut uklapa u niz polarizovanih vizija Balkana. Ambivalentnost ili neodređenost potvrđuju da svaka odrednica poseduje dvostruka i janusovski pozicionisana značenja i vrednovanja, dok se slika jugoistoka Evrope pretače u svojevrzni Bartov tekst koji se stalno ispisuje i prepisuje, reartikulišući pri tom stvarnosne odlike Balkana. Geografski, Balkan je večna raskrsnica, most koji povezuje jasno suprotstavljene Istok i Zapad, Sever i Jug, evropsko i orijentalno, srednjoevropsko i mediteransko, vizantijsko i otomansko. Kulturno, reč je o margini, pragu civilizovane Evrope ali i propusnoj granici, zoni neizbrisivih razlika

koje se u stalnoj napetosti prepliću tvoreći nove, raznovrsne kliše. Konačno, rastuća sličnost i bliskost sa Trećim svetom vodi oksimoronskom određenju Balkana kao kutka Trećeg sveta u Prvom svetu.

Strukturisane slike se prepoznaju kao analogne Stamovom (1994,1997)³ poimanju eurocentričnog viđenja kao “kolonijalnog nasleđa Trećeg sveta, prevedenog u filmske etno vizije”. Ukoliko sledimo takvo razmišljanje i prilagođavamo ga analiziranom slučaju, s jedne strane, nailazimo na Balkan kao preterano deformisano, egzotično *Drugo*. Vizija koju stvara grupa-na-vlasti prenosi se ekscesivnim stereotipima filmova “glavnog toka”: estetikom “siromaštva, nesreće i đubreta” koja dominira severno atlantskom filmskom “orkestracijom (balkanskog) primitivizma, strasti i nasilja” (com. Stam, 1997:111). S druge strane, isticanje kulturne ili civilizacijske originalnosti bajkoliko mitske istorije tvori tačke otpora marginalizaciji i pejorativnom, koje omogućavaju nastanak idiličnih i idealizovanih scena. Psihoanalitički posmatrano, enigmatične i oprečne reprezentacije predstavljaju tačke spram kojih dominantna socijalna grupa određuje sopstveni identitet i položaj. Vizija Balkana tako postaje deo potrage za *Drugim* Severnoatlantskog prostora iz kulturne, političke, religiozne, umetničke itd. perspektive koje, sa svoje strane, određuju načine spoznaje regiona. Konstituisanje antipoda se naslanja na unutar-regionalni proces u kome Balkan izrasta iz žestokog civilizacijskog susreta Vizantije i Otomanskog carstva, već međusobno određenih logikom binarizama, ili kroz relaciju centar/eks-centar. Njihovo ujedinjavanje u jedinstveno različno u odnosu na Zapad vodi multiplikaciji i akumulaciji razlika, te nadgradnji imidža novog Drugog “otvorenog značenja”. Kasnije se reprodukcija “pravila binarnosti” vraća na jugoistok, zahvaljujući međusobnoj “balkanizaciji”, tj. upisivanju odnosa centra i periferije unutar samog poluostrva.

Koncepcija Balkana određena je nizom binarizama: *religioznih* (Pravoslavlje vs. Katolicizam ili Hrišćanstvo vs. Islam); *(polu)rasnih* (tamnopusi orijentalci i mediteranci vs. belopusi stanovnici Zapadne i Centralne Evrope); *ekonomskih* (siromaštvo vs. bogatstvo; propast vs. progres; poljoprivredno vs. industrijsko); *ideoloških* (komunizam vs. demokratija); *emocionalnih* (ekscesivnost vs. potisnuta emotivnost); *seksualnih* (libidinalni Južnjaci vs. svesno suzdržani Severnjaci); *zakonskih* (običajno pravo vs. pisani zakon) (cf. Stam, 1997: 1). Na taj način, stvoreni reprezentacijski obrasci bivaju smešteni između dva pola – idilično pozitivnog i brutalno negativnog koji se činio kao preovlađujući – i mogu se identifikovati kao pripadajući romantičnom, ironičnom i tradicionalno istorijskom predstavjačkom modelu.

³ Stam, Robert/Shohat, Ella (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London and New York: Routledge.
Stam, Robert (1997) *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. Durham and London: Duke University Press.

Romantični predeli

Idilične slike regiona dominiraju klasičnim Holivudom i postaju deo filmske geografije romantičnih predela poput Škotske *Brigaduna* (*Brigadoon*, 1954, r. Vincent Minelli) ili Šangri La *Izgubljenog horizonta* (*Lost Horizon*, 1937, r. Frank Capra). U bukolikom svetu, ljubav je ta koja spaja oprečne kulture a shematična melodrama utemeljena na fascinirajućoj strasti postaje još uzbudljivija na fonu lokalne nepredvidive istorije. Već jedan od prvih filmova o Srbiji pruža inventar motivâ koji podstiču romantičnu radoznalost i senzacionalističku pažnju, koji je se potom potpuno asimiluju u rečnik balkanske egzotike. Krunisanje, koje je ozakonilo srpski dinastički prevrat⁴, ovekovečeno je u filmu *Krunisanje kralja Petra I* (1904, r. Arnold Muir Wilson, Frank Storm Mottershaw) prizorima procesije, krunisanja i puta kroz južne delove zemlje prepune snažnih etno-boja i slika multietničke populacije u živopisnim nošnjama.

Dva filma Sesila de Mila iz 1915. godine, *Neustrašiva* (*Unafraid*) i *Zarobljenik* (*The Captive*), končano upisuju naše predele na celuloidnu mapu svetu. Oba narativa se odvijaju u brdovitoj Crnoj Gori kao dekoru srceparajućih avantura u kojima, očekivano, ljubav pobeđuje sve bez obzira na cenu. Ne dugo potom, Erih Von Štrohajn, cinično premešta svoju verziju Leharove operete *Vesela udovica* (*Merry Widow*, 1923) – inače inspirisane raskalašnim životom crnogorskih prinčeva iz dinastije Petrović – iz uobičajene Marsovije u Monte Blanco, imenom aludirajući na Monte Negro/Crnu Goru kao lepu ali problematičnu kraljevinu.

Tri adaptacije (1937, r. John Cromwell; 1952, r. Richard Thorpe; 1979, r. Richard Quine) istorijskog romana Entoni Houpa *Zatvorenik dvorca Zende* (*Prisoner of Zenda*, 1894) postaju paradigma filmske reprezentacije Srbije.⁵ Vesna Golsvordi zaključuje da se, na osnovu zbrkanih geografskih indicija, izmišljena Ruritanija teško može nalaziti jugoistočno od Češke, te da je, možda, poput Stokerove Transilvanije⁶ samo “zemlja iza šume”⁷.

No, zahvaljujući istorijskim aluzijama, evociranoj melodramsko-dinastičkoj avanturi i komediji zabune, narativ se prepoznaje kao jasno inspirisan hro-

⁴ *Krunisanju* inače prethode Pateove lažne filmske novosti (*les actualitis turquee*) *Ubistvo srpske kraljevske porodice* (*Assassinat de la famille royale de Serbie*, 1903, r. Lucien Nonguent) koje maštovito i surovo rekonstruišu Majski prevart 1903. godine. Skandalozna epizoda u stilu “plašta i noža” ili “krvi i moći” tipična za srednjevekovlje bila je neprihvatljiva za Evropu XX veka, pa se i mogla odigrati na samom obodu civilizacije.

⁵ valja pomenuti i strip-verziju *Miki i njegov dvojniki*.

⁶ U filmu *Hari Poter i kamen mudrosti* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001, r. Chris Columbus), u Drakulinoj Transilvaniji, tj. Rumuniji, nalazi se rezervat zmajeva.

⁷ Goldsworthy, Vesna (1998) *Inventing Ruritania: the Imperialism of the Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.

nikom srpske monarhije.⁸ Tako su Houp i njegovi epigoni začeli dugotrajnu (pogrešnu) “kristalizovano kolektivnu sliku” balkanske zemlje kao prostora “negde između” i/ili “ni Balkan ni Centralna Evropa”. Neimenovana balkanska država u Hičkokovom filmu *Dama koja nestaje* (*Lady Vanishes*, 1938) pre liči na srednjevropsku zemlju nad kojom se nadvija preteća senka Trećeg rajha, kao i neodređena zemlja u filmu *Manifesto* (1988), Dušana Makavejeva, gde stanovnici nose zvučna imena poput: Svetlana Vragas, Lily Sacher ili dr. Lombrosow, dok atmosfera ključa od napetosti, potisnutog revolucionarnog bunta i seksualnih strasti.

Aura balkanske misterioznosti provejava i u prvoj verziji filma *Ljudi mačke* (*Cat People*, 1942, r. Jacques Tourneur). Ezoterična junakinja Irena – kombinacija slovenske žrtveničke i autodestruktivne *femme fatale* i senzualne južnjakinje koja inspiriše strast protkanu smrću – ruskog prezimena (Dubrovna) je srpskog porekla, a storija je varijacija balkanske legende o vukodlaku.

Zamiranje reprezentacijskog modusa poklapa se sa padom Studio-sistema i ratno blokovskim podelama. Sporadično zaživljavanje danas obuhvata retke primere poput Genovie iz filma *Princezini dnevnici* (*The Princess Diaries*, 2001 r. Garry Marshall), koja podjednako aludira na Monako, San Marino koliko i na zemlju Odri Hepbern u *Prazniku u Rimu* (*Roman Holiday*, 1953, r. William Wyler). U filmu *U spavaćoj sobi* (*In the Bedroom*, 2001, r. Todd Fields), Sisi Spejsek uvežbava horsko pevanje melanholičnih balkanskih melodija koje podvlače moralnu haotičnost tragičnog niza zločina, kazne i osvete. Poput ponovno otkrivene Arkadije, Balkan postaje metafora slavlja magičnog ispunjenja želje, nostalgичnog povratka dionizijskoj *joie de vivre* i *iskonskim principima uživanja i zadovoljenja pravde*.

Od zablude do istine

Ironični model korišćen je, pre svega, u narativima koji uzgred pominju Balkan kao nerazvijen, udaljen, osiromašen predeo Trećeg sveta. Niz šarmantnih razlika granične zone inicira komične zgode koje narativi eksploatišu za iskaz ležernog prezira i nipodaštavanja. Ranih pedesetih, uporedo sa uzaludnim naporima za nikada-ostvarenom modernizacijom i inudstrijalizacijom, Jugoslavija, u očima razvijenog sveta, postaje sinonim jeftinih letovališta, ekonomskog propadanja i nisko kvalitetne industrije. Nažalost, stereotip se, i do dan-

⁸ Još transparentiji je lik regenta Karpatije u komadu Terence Rattigana, *Uspavani princ* (*The Sleeping Prince*, 1954), inspirisan likom kralja Milana Obrenovića (1868–1889). U filmskoj adaptaciji *Princ i igračica* (*The Prince and the Showgirl*, 1957, r. Laurence Olivier), Olivije, u ulozi regenta, nedvosmisleno liči na srpskog monarha.

-danas, nije bitno promenio, istrajavajući kroz šale u rasponu od sarkazma do obaveznog komičnog olakšanja.

Tipičan primer minimalističke degradacije su komične replike vezane za Jugo, kao jedini jugoslovenski automobil namenjen izvozu. U već čuvenoj sceni u filmu *Umri muški III (Die Hard with a Vengeance, 1995, r. John McTiernan)*, Brus Vilis furiozno ostavlja Jugo na pola mosta – komentarišući očajni kvalitet vozila – i otima prvi Mercedes koji prolazi. Ipak, gledaoci uglavnom primete da je na zadnjem sedištu Juga, kao uteha ucveljenom vlasniku Mercedesu, ostala zlatna poluga – što navodi na eventualno drugačije zaključke o skrivenim kvalitetima automobila, to jest zemlje njegove proizvodnje.

Život iseljenika i dijaspore u potrazi za “hlebom nasušnim” tematska je opsesija filmskih stvaralaca lokalne provenijencije. Junak *bildungs* (ali i biografskog) filma, scenariste Stiva Tešića, *Četiri prijatelja (Four Friends, 1981, r. Arthur Penn)*, momak je jugoslovenskog porekla, Danilo Prozor. Danilovo (Craig Wason) odrastanje odvija se tokom američkih šezdestih u čikaškim čeličanama, pod senkom vijetnamske traume i u napetosti sa patrijarhalnim običajima starog kraja, između roka nove generacije i kola u koje se hvataju otac i zemljaci. Kao i *Kazanova, film Amerika, Amerika (America, America 1963)* predstavlja nezaboravno svedočanstvo kulturološkog sukoba, potvrđujući visoku cenu asimilacije i akulturacije druge generacije. Sudbina izbeglica devedesetih koje su pošle u svet bežeći od ratnih vihara tema je *Nezgrapnog engleskog (Broken English, 1997, r. Gregor Nicholas)*; krimi priče etno autsajdera *3 A. M. (2001, r. Lee Davis)*; romantične storije francuske Dogme, *Ljubavnici (Lovers, 1999, r. Jean Marc Barr)* – dalekog odjeka koprodukcije osamdesetih *Sezone mira u Parizu (1981, r. Predrag Golubović)* – koje složno govore o balkanskom usudu od koga se ne može pobeći jer ga nosimo sa sobom gde god se nalazili.

Relativno veliki broj naslova (turizam: *Ubistvo u Orijent ekspresu/Murder in the Orient Express, 1974, r. Sidney Lumet*; *Zlo pod suncem/Evil Under the Sun, 1982, r. Guy Hamilton*; *Lovačka torba/ Il Carniere, 1997, r. Maurizio Zaccaro*); *Jugo/Dragnet, 1987, r. Tom Mankiewicz*; *Vrana/The Crow, 1994, r. Alex Proyas*; *Backfire/1994, r. A. Dean Bell*; *Udavljenja Mona/Drowning Mona, 2000, r. Nick Gomez*) svedoči da je utisak minimalnog prisustva balkanskih prizora u svetskom filmu rezultat potcenjivanja, nesenzibiliziranosti i neznanja svetskog gledaoca koje prate scene sa jugoistoka Evrope.

Istorijski krug

Tradicionalno, istorijski model pokriva pojavljivanje lokalne istorije kao filmsko narativnog tropa. Balkanska prošlost, satkana je od kružnog toka ratova koji fatalistički i imperativno izbijaju svakih dvadesetak godina, postajući

inspiracija za svetske reditelje i istorijske hronike. Jugoslovenski ratovi opisuju simbolički, prostorno i vremenski skoro zatvoren krug koji se može odrediti kao Sarajevo 1914–1992. Godina 1914, predstavlja ugaoni kamen istorijskih filmova poput *Od Majerlinga do Sarajeva* (*De Mayerling a Sarajevo*, 1940, r. Max Ophuls), *Ultimatuma* (*Ultimatum*, 1938, r. R. Wiene, R. Siodmac) ili porodičnih storija doba kakav je film *Božanstveno leto 1914* (*L'ete magnifique 1914*, 1996, r. Christian de Chalonge). Sarajevski atentat, prikazan kao brutalni čin divljačnih srpskih zaverenika, označio je kraj jedne divne epohe koju filmska sećanja vide sa puno nostalgije i žala. Senka balkanskog borca za slobodu iskrsava i u filmu *Varijanov rat* (*Varian's War*, 2000, r. Lionel Chetwynd) gde jedna od junakinja pokreta otpora, doduše romantično, ponosno ističe da je bila ljubavnica srpskog anarhiste.

Zbivanja u Drugom svetskom ratu u Jugoslaviji, pojmljena kao socijalistička revolucija, građanski rat i rat protiv sila Osovine, tema su nisko-budžetnih produkcija o operacijama iza neprijateljskih linija – *Operacija Orlovi/Operation Cross Eagles*, 1969, r. Richard Conte; *Tajna invazija/The Secret Invasion*, 1964, r. Roger Corman; *Bomba u 10.10./Bomb at 10:10*, 1966, r. Charles Damic. Manji broj naslova fokusiran je na odnose patriotskih snaga – Četnika i Partizana – i njihovu međunarodnu podršku. Pastoralni prizori srpskog sela dominiraju dvema, ideološki oprečnim, ali sličnim storijama: pročetničkom rutinskom pričom o lokalnom otporu i gerili Louisa Kinga (*Četnici/The Chetnics*, 1942)⁹ i britanskim filmom *Četnici* (*Chetniks/Undercover*, 1943, r. Sergei Nolbandov) premon-tiranim nakon Čerčilove odluke o promeni politike i prebacivanju podrške na stranu partizana.

U periodima (prividnog) mira balkanske metropole su špijunska gnezda u kojima ljudski život ne vredi mnogo. *Dimitriosova maska* (*Masque of Dimitrios*, 1947, r. Jean Negulesco), prema romanu Erica Amblera (1939), je žanrovska mešavina putopisa i trilera gde potraga za misterioznim špijunom i zavodnikom Dimitriosom vodi preko celog jugoistoka Evrope. Beogradska epizoda o prodaji državne tajne slika grad bez precizne lokalne nijanse (ulice i trgovi podsećaju na Budimpeštu; stanovnici imaju češka imena, a jezik je nalik na meki slovenski šapat) dok koncentracija regionalnih klišea svedoči o istrajnosti kolektivnih zabluda dovoljnih publici koja ne zna puno o temi. U Jugoslaviji se odigrava i velika završnica Bondove avanture u filmu *Iz Rusije s ljubavlju* (*From Russia with Love*, 1963, r. Terence Young), dok Fleming spretno naglašava političku poziciju zemlje kao “proreza” na Gvozdenoj zavesi, aludirajući na Tita kao “slugu dvaju gospodara”.

⁹ Film je holivudski shematizovani moralitet o otporu arhetipskih likova i nosi fotogeničnu pozadinu, pa bi prosta zamena imena likova i gradova učinila da on postane priča o bilo kojoj evropskoj zemlji.

Devedesetih, ratno područje Jugoslavije postaje interesantna i komercijalna tema ali se “nova” slika malo razlikuje od internacionalno prihvaćenih modela. O njoj se govori neobavezno, za večerom – *Kući za praznike* (*Home for the Holidays*, 1995, r. Jody Foster); *Kika* (1993, r. Pedro Almodovar); *Dnevnik Bridžet Džouns/ Diary of Bridget Jones* (1999), ili je deo političkog nastupa – *Partneri za trčanje* (*Running Mates*, 2000, r. Ron Lagomarsino,) ili prava zgoda za uvodno dokazivanje nadljudskih sposobnosti američkog akcionog junaka (*Stena/The Rock*, 1996, r. Michael Bay).

EksPLICITNO opredeljivanje za neku od zaraćenih strana je mahom odsutno isticanjem rata-kao-univerzalne-tragedije čija suština izmiče zapanjenom pogledu došljaka. U *Mirotvorcu* (*The Peacemaker*, 1997, r. Mimi Leder), srpski osvetnik izjavljuje da je “Srbin, Hrvat, Musliman, običan čovek”, baš kao i Amerikanci koji gledaju video snimak. *Dobrodošli u Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, 1997, r. Michael Winterbottom) i *Spasitelj* (*Savior*, 1998, r. Predrag Antonijević) su Miss Saigon priče o katarzičnom iskustvu stranca koji kao svedok patnje i loma u ratom zahvaćenoj siromašnoj zemlji nalazi novi smisao života. Efekat prosvetljujućeg iskustva minuciozno je parodiran u *Divnim ljudima* (*Beautiful People*, 1999, r. Jasmin Dizdar) gde novinar razvija “bosanski simptom” – nekontrolisano saživljavanje sa patnjama žrtve. Simplifikovana metafizička dijagnoza da je “rat kao virus” u ovom podneblju (*Pre kiše/Before the Rain*, 1994, d. Milcho Manchevski), reditelja dvojnog identiteta, u kontrastu je sa načelno ignorantskim stavom međunarodnih autora koji ostaju pri shemama političkog trilera o Trećem svetu u krizi, pa se *Iza neprijateljskih linija* (*Behind the Enemy Lines*, 2001, r. John Moore) ne razlikuje bitno od slika *Godine opasnog življenja* (*The Year of Living Dangerously*, 1983, r. Peter Weir), *Pod vatrom* (*Under Fire*, 1983, r. Roger Spottiswood), *Polja smrti* (*Killing Fields*, 1984, r. Roland Joffe), *Iza Burme* (*Beyond Rangoon*, 1995, r. John Boorman) ili *Salvadora* (*Salvador*, 1986, r. Oliver Stone). Od “neutralnog” pristupa odstupa *Harisonovo cveće* (*Harrison's Flowers*, 2000, r. Elie Chouraqui) preciznim prikazom promene stava svetske javnosti spram vukovarske tragedije i jugoslovenskog rata uopšte.

Povratak u budućnost

Filmski Balkan je vrsta Pandorine kutije na čijem dnu leži skrivena nada da će neprestana (re)konceptualizacija, odmerena (uglavnom) u poređenju sa Severnoatlantskim kulturnim prostorom kao svevažećom normom, uroditi plodom. Šarm Balkana kao (malog) *Drugog* leži u amorfnosti njegove prirode i polisemičnosti pojma kao metafore, krije se u skupu multietničnosti, mitomanije, romanse, diskretnog proevropskog stremljenja, populizma, varvarizma,

šovinističkog prezira, paganskog iskustva istorije. Kao poluimaginarni/polustvarni predeo večite žudnje, često se, i u istom narativu, javlja sa pozitivnim i negativnim predznakom u zavisnosti od promenljivih potreba “centralnog” identiteta. Presecanje Gordijevog čvora popularnih predrasuda, romantizacije i slabo prikriivenih prezira i ignorancije je nemoguće, a neuhvatljivi identitet traje prepisivanjem kroz žanrovske registre od melodrame do akcionog filma ili istorijskog spektakla.

Ipak, izvesno je da je filmska reprezentacija regiona daleko od uniformno negativne, u skladu sa “parazitskom” relacijom “naše” periferije u odnosu na “njihov” centralni prostor i položaj. Internacionalni film ne sprovodi politički profilisanu zaveru stigmatizacije već je pre reč o nekritičnom ponavljanju uvreženih stereotipa inspirisanom aktuelnom stvarnošću, koje ide od granice kampa (*Diplomatska opsada/Diplomatic Siege*, 1999, r. Gustav Graef Marion) do jasne osude rata kao ludila učesnikâ i internacionalnih posmatrača (*Ničija zemlja/No Man’s Land*, 2001, r. Denis Tanović).

Istorija se ponavlja... a predstavjački modusi cirkulišu u istom (monotonom) ritmu. Filmovi su veći od života ali se, najzad, ispostavlja da je jugoslovensko-balkanska stvarnost često veća i od samih filmova. Poput mirovnih snaga – koje vojuju za neke samoproklamovane ciljeve¹⁰ – filmovi su tu da posmatraju i čuvaju, ali ne i da se pristrasno mešaju (*Ratnici/Warriros*, 1999, r. Peter Kosminsky).

¹⁰ Zamena ratnih ciljeva i motivacije kao u *Padu crnog jastreba (Black Hawk Down*, 2001, r. Ridley Scott) ili farsično fabrikovanje rata u *Lažju protiv istine (Wag the Dog*, 1997, r. Barry Levinson).

Nevena Daković

HEART OF DARKNESS: REPRESENTATIONS OF THE BALCANS IN
RECENT WORLD CINEMA

Summary

The paper is concerned with the exploration, analyses and systematization of the ways the Balkans and ex Yugoslavia are imagined, represented and constructed in the world cinema. Theoretically it is based on the concept of the gaze which actively constructs the stereotypes of the Other circulating in the world cinema. The representational patterns that emerge are revealed to be modeled under numerous and diverse influences, and to fall into three distinctive categories (romantic, ironic, traditional historical), amiably wandering between two poles – the romantically positive one, and the brute, ugly, negative one, that over attentive nations think to be dominant.