

Percepcija Balkana na filmu

Nalić, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:243036>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-07-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

SARA NALIĆ

PERCEPCIJA BALKANA NA FILMU

DIPLOMSKI RAD

RIJEKA, 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

SARA NALIĆ

PERCEPCIJA BALKANA NA FILMU

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA:

Doc. dr. sc. SANJA PULJAR D'ALESSIO

RIJEKA, 2019.

Sažetak

Balkan, geografski i kulturno nejasno određen dio jugoistočne Europe, koncept o kojem su promišljali brojni teoretičari, ali ga nikada u potpunosti definirali. Dok u pogledu jednih *Balkan* djeluje kao homogena cjelina, za 'druge' je to područje različitosti i raznovrsnosti u koje su putem medija upisani razni simboli, značenja, kulturni kodovi, vrijednosti i stereotipi. Glavna tema ovog rada je odnos percepcije i samo-percepcije Balkana u filmovima, odnosno njegova načina (re)prezentacije. S najvećim fokusom na razdoblje od devedesetih godina prošloga stoljeća pa sve naovamo, uzimajući u obzir i širi kontekst, cilj rada je kroz usporednu analizu filmova, kako onih nastalih pod palicom stranih tako i onih nastalih pod palicom *balkanskih* ('domaćih') redatelja, kritički pristupiti te detektirati razlike i/ili sličnosti unutarnje i vanjske percepcije.

Ključne riječi: Balkan, film, Zapad, percepcija, balkanizacija, samobalkanizacija, stereotipi

Abstract

The Balkans, a geographically and culturally imprecisely determined part of Southeast Europe, a concept thought by many theorists but never fully defined. While in terms of some, the Balkans acts as a homogeneous entity, for 'others' it is an area of variety and diversity, in which various symbols, meanings, cultural codes, values and stereotypes are inscribed through the media. The main topic of this paper is the relationship between the perception and self-perception of the Balkans in the film industry, *id est* its ways of (re)presentation. With the greatest focus on the period from the 1990s onwards, given the broader context, the aim of the paper is to critically approach films through comparative analysis of films produced by both non-Balkan and Balkan directors, and detect differences and / or similarities between internal and external perceptions.

Key words: Balkans, film, Occident, perception, balkanisation, self-balkanisation, stereotypes

Sadržaj

1. Uvod.....	1
I BALKAN	
2. O teritoriju Balkana.....	3
2.1. Geografija i metafora.....	3
3. Balkan kao simbol nasilja	5
4. Balkan: Nomen i određenje granica	8
4.1. Hrvatska i Zapadni Balkan	11
5. Balkanizacija	12
5.1. Orijentalizam i Balkanizam	13
5.2. Balkanizam	15
6. Zapad - Okcident o Balkanu i Balkan o Balkanu	16
II FILM	
7. Zanimanja za Balkan.....	20
7.1. Balkan u popularnoj kulturi.....	21
8. Balkan = Kusturica.....	23
9. Zapad o Balkanu.....	28
9.1. <i>Dobrodošli u Sarajevo (1997) i Harrisonovo cvijeće (2000)</i>	28
9.2. <i>U zemlji krvi i meda (2011) / Kao da me nema (2010)</i>	32
10. Balkan o Balkanu	35
10.1. <i>Cabaret Balkan/Bure baruta (1998)</i>	38
10.2. <i>Go West (2005)</i>	41
10.3. <i>No Man's Land/Ničija zemlja (2001)</i>	43
11. (Samo)balkanizacija na filmu.....	45
11. Zaključak.....	47
12. Literatura	49
13. Filmografija.....	53

1. Uvod

Balkan, nikada do kraja definirano i određeno područje i/ili društveni koncept, nalazi se u samom središtu ovog rada. Riječ je o pojmu koji se danas, osim u povijesno-političkom smislu često koristi za „označavanje područja modernih država Albanije, Bosne i Hercegovine, Bugarske, Crne Gore, Hrvatske, Grčke, Makedonije, dijela Rumunjske i Srbije, te europskog dijela današnje Turske“ (Bugarin, 2011: 192). Heterogenost, a ujedno i kompleksnost Balkana očituje se u raznolikosti jezika, religija, kultura i narodnosti. Danas na Balkanskom poluotoku živi „oko 50 milijuna ljudi, od kojih najbrojniju skupinu čine južni Slaveni: Hrvati, Srbi, Bošnjaci, Crnogorci, Makedonci i Bugari na sjeveru, te Albanci, Grci, Turci, Romi i Cincari na jugu“ (Bugarin, 2011: 192-193). Razni teoretičari daju svoje viđenje granica i pripadnosti naroda Balkanu, te će u ovom radu najveći naglasak biti na područje Zapadnog Balkana (područje bivše Jugoslavije).

Rad se sastoji od dva dijela. U prvom dijelu rada riječ je o općenitom definiranju koncepta Balkana u geografskom i kulturološkom smislu, što je veoma bitno razlikovati. U tom dijelu bit će riječi o teritoriju Balkana, njegovim granicama te povijesnim značajkama. Teoretičari čiji će radovi poslužiti kao temelj u razradi spomenutog su: Mark Mazower (*Balkan*), Katarina Luketić (*Balkan od geografije do fantazije*), Maria Todorova (*Imaginary Balkan*), Edward Said (*Orijentalizam*), Obrad Savić i Dušan I. Bjelić (*Balkan kao metafora između globalizacije i fragmentacije*) i dr.

Nudeći prije svega povijesni pregled koji se odnosi na početak uporabe, prvotno shvaćanje te sam nomen termina, slijedi i prikaz društvenog i simboličkog korištenja te poimanja koncepta Balkan. U svrhu prodiranja u kompleksnost pojma uvodi se termin *imaginativne geografije* koja označava određeno područje s obzirom na niz društvenih značajki poput: odnosa moći, upisanih stereotipa, narativa, mitova te značenja od raznih društvenih, političkih i kulturnih materijala. U tom smislu, Balkan se u ovom radu prije svega geografski činjenično (pokušava) odrediti i smjestiti, no ipak fokus rada je na onom imaginativnom, ideološkom, odnosno društveno konstruiranom konceptu Balkana te dekonstruiranju istog kroz filmove. U radu se definiraju pojmovi orijentalizma, balkanizma, balkanizacije, (samo)balkanizacije koji ne samo da opisuju Balkan, nego služe također kako bi se i sam Zapad identificirao, odnosno postavio u binaran odnos spram Istoka/Balkana.

U kontekstu odnosa Zapada/Okcidenta i Istoka/Orijenta s posebnim naglaskom na Balkan kao tranzitno područje, ključne su teorije Edwarda Saida te Marie Todorove koje daju širu i detaljniju sliku o samo njegovoj problematici.

Oba autora naglašavaju eurocentričnost u konstruiranju pogleda, kojeg nerijetko prate brojni stereotipi i mitovi u kojem se Balkan predstavlja kao 'divlji', 'barbarski', 'primitivan' i sl. te uvijek stoji naspram 'civiliziranog', 'tolerantnog' Zapada. Balkan simbolički nazvan 'buretom baruta', u sebe ima upisane kodove koji se kroz ovaj rad iščitavaju i dekodiraju. Polazeći od pretpostavke kako je Zapadni pogled na Balkan negativno konotiran, jedan od ciljeva rada je također ispitati kakva je percepcija balkanskih naroda o Balkanu te kako ga prikazuju.

Potonje će biti ispitano kroz medij filma, što će biti i prikazano u drugom dijelu ovoga rada kroz iščitavanje (ne)vidljive simbolike i metafore u igranim filmovima. Koristeći se (ponajviše) teorijskim okvirom filmske teoretičarke Dine Iordanove, te filmskog kritičara Jurice Pavičića, cilj je odgovoriti na pitanja vezana za sličnosti i razlike u načinima (re)prezentacije te (samo)percepcije Balkana. Konkretnije, riječ je o komparativnoj analizi filmova stranih redatelja (*U zemlji krvi i meda* i *As if I am not there* te *Harrisonovo cvijeće* i *Dobrodošli u Sarajevo*) i domaćih redatelja (*Bure Baruta*, *Go West* i *Ničija zemlja*).

I BALKAN

2. O teritoriju Balkana

Balkan, pojam koji koristimo opisujući današnje područje jugoistočne Europe, kao takav nije oduvijek postojao. U povijesnoj studiji Balkana, britanski povjesničar Mark Mazower u djelu *Balkan* nudi povijesni pregled teritorija današnjeg Balkana. „Izvorno, od svog prvog spominjanja u petnaestom stoljeću, naziv *Balkan* označavalo je planinski lanac – klasičnom upućenom zapadnom putniku bolje poznat pod imenom antički *Haemus* – kojim se prolazi putem iz središnje Europe do Konstantinopola“ (Mazower, 2000: 3).

Kroz povijest su poneki vojni časnici i povjesničari te šaćica geografa istraživali teritorij Balkana, no njegovo poznavanje bilo je vrlo maglovito. „Većina znanstvenika, uključujući grčke autore najranije studije o tom području, rabila je uobičajeniji izraz „europska Turska“. Spominjanje Balkana ostalo je rijetkost još dugo u devetnaestom stoljeću, a nisu se spominjali niti balkanski narodi“ (Mazower, 2000: 4). Također, zbog nerazlikovanja različitih pravoslavnih zajednica (misleći na Grke i Slavene), isticao je britanski povjesničar E.A. Freeman 1977. godine kako je „većina Europljana na sve pravoslavne turske podanike gledala kao na Grke“ (Freeman u Mazower, 2000: 4).

Tek rastom slavenskih nacionalizama dolazi do razdiobe u poimanju naroda. „1880-ih dani su „Europskoj Turskoj“ očito bili odbrojeni; države koje su je naslijedile – „Grčka, Bugarska, Srbija, Rumunjska i Crna Gora, pojavile su se kao kandidati koji će podijeliti što je preostalo“ (Mazower, 2000: 4).

Krajem 19. stoljeća i početkom 20. u krugovima novinara, zapadnih putnika te propagandista dolazi do popularizacije novog, a ujedno i šireg pojma 'Balkan'. Po završetku Prvog balkanskog rata 1912. prestaje osmanska vladavina u Europi, a izraz 'Balkan' postaje općepoznat i službeno uvriježen. U geografskom diskursu čitavo se područje poluotoka, (po nekima pogrešno), stavlja pod nazivnik Balkanskog poluotoka te kao takvo postaje ukorijenjeno u svakodnevnom govoru.

2.1. Geografija i metafora

Teoretičarka Katarina Luketić, u knjizi *Balkan: od geografije do fantazije* pristupa problematici Balkana iz kulturološke perspektive, udarajući temelje potencijalnim studijima balkanizma, kao određenoj podvrsti orijentalizma. Proučava pojam Balkana ne samo kroz

povijesni aspekt već kroz onaj društveni i simbolički kako bi prodrla u kompleksnost pojma zbog njegovih teritorijalnih i kulturoloških odrednica (Luketić, 2013).

Navodi kako su “Odnosi između geografskih prostora i kultura vrlo kompleksni i dinamični, a stvarni smještaj i veličina, koliko god imali utjecaja, mogu dovesti do sasvim pogrešnih zaključaka o društvenim, političkim i kulturnim dominacijama” (Luketić 2013: 12). Drugim riječima, nerijetko određeno područje ima u sebe upisana kulturna značenja, koja nemaju nužnu povezanost sa njegovim prirodnim odlikama. Luketićeva također, uvodi termin *imaginativna geografija* koji se formira od “raznog društveno - političko - kulturnog materijala, ali i od najrazličitijih narativa, mitova, stereotipova, uobrazilja, podmetanja, lažiranja...” a za čije su konstruiranje važni “odnosi političke, ideološke i društvene moći, a ne nužno i veličina, smještaj, prirodna obilježja, zemljopisna datost, povijesna dinamika i sl; a govoriti o odnosima geografskih prostora i kultura, prije svega znači govoriti o složenim odnosima moći kako u prošlosti tako i danas” (ibid.). U slučaju Balkana riječ je o odnosima moći između Europe i Azije, odnosno Zapada i Istoka.

Prema Mazoweru: “Sam Balkan je zauzeo položaj kulturalnog međuzemlja između Europe i Azije - u Europi, ali ne i njezin” (Mazower, 2000: 11). Problematika leži u mentalnim distinkcijama Europe i Balkana; “civilizirane, miroljubive - *prave* Europe” i njenog simboličnog binarnog oponenta - divljeg i barbarskog Balkana, koji postaje marginaliziran *Drugi*. S jedne strane - Europa, mjera civiliziranosti, rt Azije, Valéryjev “dragocjeni dio zemaljskog univerzuma, perla sfere, mozak prostranog tijela” (Valéry u Derrida:1999: 54); a s druge strane Balkan, rt Europe “dvostruka margina, rub rubova...koji u kolektivnoj svijesti promišljanja jednostavno nema šansu u stvarnosti biti percipiran na način na koji se percipiraju druge europske regije” (Luketić, 2013: 14). Štoviše, Balkan prema zapadnjačkim kolektivnim predodžbama dobiva sljedeće etikete: “zvjerinjak ili otpad Europe, njezin mračan i nepristupačan predio, slijepo crijevo, divlja periferija, atavizam na civilizacijskom tijelu Europe” a u spisima iz 19. stoljeća spominje se kao “Europski najproblematičniji i najprimitivniji dio - mjesto vječnih konflikata, trajne nestabilnosti i mitskih sukoba; mjesto na kojem vrijede drukčija pravila od onih u zapadnom svijetu pa zato nikada neće dostići taj svijet” (ibid.).

Riječ je o području vladavine kaosa; nasilja, razvrata, fanatizma i iracionalnosti. Spomenuta percepcija iz zapadne vizure ponekad se interpretira i na obrnut, pozitivan način; kao mogućnost bijega od *civilizirane* Europe, kao uzbudljivo mjesto avanture i egzotike koja u civiliziranoj Europi više ne postoji.

U psihoanalitičkom ključu, Jacques Lacan, francuski psihoanalitičar, navodi da je Balkan “zrcalna, obrnuta slika Europe: sablažnjiva i naizgled nepoželjna - ali samo naizgled, jer ipak bez te obrnute, mračne slike Balkana, Europa se ne bi imala u odnosu na što konstruirati” (Lacan u Luketić, 2013: 17). Kako bi izgradila vlastiti identitet, Europi je potreban *Drugi* - Balkan - njezina suprotnost, negativna krajnost. U tom slučaju Balkan ima službu distinktivnog obilježja u konstruiranju kolektivnog europskog identiteta (Luketić, 2013: 17). Zbog samo-definiranja Europa treba Balkan; dok simultano kreira sliku o njemu, kao primjer onoga čemu se opire i iznad čega se izdiže, u isto vrijeme se u odnosu na taj isti i sama konstruira.

Tijekom posljednja dva stoljeća, Balkan od geografskog pojma prerasta u snažnu metaforu, koja je ratnim zbivanjima (Balkanski ratovi, atentat u Sarajevu, rat devedesetih) učvršćuje temelje za razne negativne stereotipe, zbog kojih dan-danas Balkan ne uspijeva neutralizirati sliku o sebi.

3. Balkan kao simbol nasilja

Od samog početka uporabe, Balkan je bio više od geografskog pojma. Za razliku od prethodnih izraza, „Balkan je bio nabijen negativnim konotacijama poput nasilja, grubosti, primitivizma i sl.“ (Mazower, 2000: 6). Novinar Harry de Windt u svojoj knjizi „Zašto 'barbarska Europa'?“ daje odgovor da je riječ o izrazu koji „točno opisuje divlje zemlje bez zakona između Jadranskog i Crnog mora“ (De Windt u Mazower, 2000: 6). Zbog niza pobuna, osveta te ustanaka kroz 18. stoljeće poput: pobuna protiv Otomanskog carstva u Bosni i Hercegovini do 1850. godine te ustanka u Bugarskoj 1876. godine, krvnih osveta sve do druge polovice 20. stoljeća na nekim prostorima Kosova, Albanije i Crne Gore, bombaškog terorističkog napada VMRO-a (Unutrašnja makedonska revolucionarna organizacija) 1900. godine po Solunu, kraljeubojstvom Aleksandra Obrenovića kojega su zajedno sa suprugom Dragom 1903. godine upucali s nekoliko desetaka hitaca, potom sabljama sasjekli tijela te ih bacili kroz prozor; takvim i drugim sličnim masakrima tijekom Balkanskih ratova (1912. i 1913. godine), Europa dobiva povoda za povezivanje područje Balkana s nasiljem i krvoprolićem. U očima Zapada slika Balkana koja se temelji na nizu malih, međusobno suprotstavljenih, netolerantnih država, nesposobnih za samovladanje dugo je ostala održana (po nekim teoretičarima poput: Marie Todorove, Nevene Daković, Milice

Bakić-Hayden i dr. čije teorije će biti izložene u nastavku) takva slika još uvijek je postojana (Mazower, 2000: 7).

Po završetku Drugog svjetskog rata politička slika se mijenja, a “Balkan se pretvara u poligon za natjecanje između slobodnog svijeta i sovjetskog komunizma u vođenju tradicionalno agrarnih društava prema modernosti” (Mazower, 2000: 140). Željezna zavjesa koja je prolazila jugoistočnom Europom dijeli teritorij na Grčku i njene komunističke susjede. Dakle, dogovorom na Četvrtoj moskovskoj konferenciji u listopadu 1944. između Churchilla i Staljina o područjima utjecaja u jugoistočnoj Europi “Grčka će potpasti pod Britance i Amerikance; a ostatak će pripasti Sovjetskom savezu¹.”

Kao posljedica, na području cijelog Balkanskog poluotoka dolazi do masovne industrijalizacije, mijenjanja gospodarskih strategija, životnog standarda koji hvata korak sa standardom u ostatku Europe. „Balkan kao geopolitički pojam i „balkanski“ kao pejorativna odrednica općenito su uočljivo izostajali iz vokabulara tadašnjih zapadnih novinara i političara“ (Todorova, 2015: 223). Dolazi do ubrzanog razvoja gradova odnosno do tzv. urbanizacije, a time i do promjena u nekadašnjim životnim obrascima (rijetko se moglo pronaći seljake odjevene u narodne nošnje, većina je odselila u gradove, odgajali su djecu koja su išla u školu, razvijali su nove poglede na potrošnju i zabavu te zarađivali dovoljno za odlazak na odmor) (Mazower, 2000: 143) .

U tom periodu, pa sve do kraja Hladnog rata zabilježen je masovni turizam koji je dovodio milijune gostiju kako iz Zapadne tako i iz Istočne Europe na skijališta i plaže. Područje Balkanskog poluotoka (tada percipirano kao područje Jugoistočne Europe) postaje atraktivna destinacija vrijedna posjeta, što ujedno i mijenja nekadašnju percepciju o samom Balkanu nabijenu negativnim konotacijama. Osim toga, američki političari i europska nova ljevica idealizirali su Titovu Jugoslaviju, čime je posljedično “slikovitost zauzela mjesto nasilnosti” (Mazower, 2000: 7). Za vrijeme Hladnog Rata stereotipi se stišavaju, i prekriva se onaj nekadašnji 'stvarni' odnosno eurocentrično-konstruiran pejorativni karakter Balkana.

No, povratak negativnih konotacija, te ponovno učvršćivanje nekadašnje slike o Balkanu ponovno dolazi do izražaja za vrijeme rata početkom devedesetih godina na području bivše Jugoslavije. Slike o Balkanu se ponovno oživljavaju s obzirom na “okretanje jugoistočne Europe ka nekadašnjoj povijesnoj logici ratova za teritorij i etničku homogenizaciju” (Mazower, 2000: 153). Kroz djelo *Balkan* povjesničar Mark Mazower, propituje simboličnu vezu između nasilja i Balkana. U pokušaju povezivanja istih, tvrdi kako

¹ Internetski izvor: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59137>

“stoljećima, život na Balkanu nije bio ništa nasilniji nego drugdje; štoviše, Osmansko Carstvo je bolje od većine drugih uspijevalo uskladiti različitost jezika i religija” (Mazower, 2000: 153). Povjesničar Marko Fuček, navodi kako je „vjerska tolerancija Osmanskog Carstva, bazirana na šerijatu (naziv za islamsko vjersko pravo nasuprot državnom kanonskom pravu) i osmanskim uređenju omogućavala veće vjerske slobode nego što su postojale u europskim državama XVI. i XVII. stoljeća; a hvaleći takav aspekt osmanskog sustava predstavlja ga kao uzor za europski vjerski suživot kojim je održavan sklad unutar carstva“ (Fuček, 2008: 33). Prema britanskom povjesničaru Arnoldu Toynbeeju, izvor sukoba na području Balkana leži izvan samog njegovo područja. Odnosno, koristeći se terminom Todorove, u trenutku pokušaja europeizacije Balkana, tj. “uvođenjem zapadne formule“ [načela nacionalizma], dolazi do nemira između naroda na Balkanu te nerijetko i pokolja... Takvi su pokolji samo krajnji oblik nacionalne borbe između međusobno neizbježnih susjeda, potaknutih tom kobnom zapadnom idejom” (Toynbee u Mazower, 2000: 154). Drugim riječima, u 20. stoljeću se dolazi do uspona nacionaliz(a)ma, budi se nacionalna svijest naroda te u borbama za teritorij, ali i određivanje granica država, čime posljedično dolazi do 'etičkog čišćenja' u obliku pokolja.

Ovdje, pak Mazower povlači paralelu s 'etničkim čišćenjima' te nasilnim činovima nad narodima koja su se kroz povijest događala u drugim dijelovima i državama svijeta (poput linčovanja u Sjedinjenim Američkim Državama od 1880-1920, genocida nad Armencima u Anatoliji i sl.) ali koja ipak nisu dovoljno snažna, kao ona na Balkanu da bi dobila titulu nasilnika. Mišljenje zapadnjaka da “nad Balkanom lebdi primitivna i orijentalna krvoločnost” oblikovano je zbog “neciviliziranog čina - odsijecanja glave protivnicima i njihovog javnog izlaganja” koji je u prošlosti doista bio prisutan u pograničnim ratovima između osmanskih vladara Bosne i Hercegovine i njihovih crnogorskih susjeda (Mazower, 2000: 156). Dodaje, Mazower, kako također i sam pojam okrutnosti ima različite definicije i poimanje, a kao primjer piše o električnoj stolici i smrtonosnim injekcijama koje nisu bile neuobičajene mjere kažnjavanja u Sjedinjenim Američkim Državama, ali ipak, izgleda nedovoljne za dobivanje (istog) statusa okrutnosti. Duboko ukorijenjeno mišljenje teško je iskorijeniti, a ujedno i pisanje o “balkanskom nasilju kao o iskonskom i ne-suvremenom bio je jedan od načina na koji je Zapad održavao željenu udaljenost od njega” (Mazower, 2000: 159).

4. Balkan: Nomen i određenje granica

Osim društveno konstruiranih metafora vezanih za pojam Balkan, bugarska povjesničarka i teoretičarka Maria Todorova, u čuvenom djelu *Imaginarni Balkan* prilazi pojmu iz lingvističke perspektive.

Kako bi objasnila značenje, ali i imenovanje Balkana, Maria Todorova se koristi teorijom strukturalista Ferdinanda de Saussurea o jezičnom znaku. U djelu *Cours de linguistique générale* (*Tečaj opće lingvistike*, 1916) koji se sastoji od bilješki studenata s njegova predavanja, Ferdinand de Saussure znak se dijeli na “označitelja (*signifié* - akustična slika) i označeno (*signifiant* - pojam u jeziku, ali ne i konkretni predmet)” (Saussure u Sedgwick, 1983: 208). Jezični znak djeluje poput veze tih dviju sastavnica koja postoje u međusobnom arbitrarnom/proizvoljnom odnosu, a svaka od sastavnica postoji isključivo zahvaljujući postojanju one druge. Označitelj akustična slika primjerice p-a-s, a označeno je pojam/koncept domaće životinje koja laje (ibid.).

Također, Saussure navodi kako je jezik sustav razlika, a svaki znak/svak riječ ima smisao jer se razlikuje od drugog znaka/od druge riječi. U tom smislu Balkan je Balkan jer nije Zapad.

S druge strane za poststrukturalista Jacquesa Derridu, koji uvodi hijerarhiju u odnos označitelja i označenog, a označitelj dobiva dominantnu ulogu, znak se dekonstruira, označitelj i označeno se neprestano odvajaju jedno od drugoga da bi se ponovno spojili u novim kombinacijama (Derrida u Todorova 2015: 45).

Iz te perspektive : “označitelj “Balkan” se odvojio od svog izvornika i od idućeg označenog (ili više njih) s kojim je stupio u vezu” (ibid.). Drugim riječima, označitelj Balkan se izdiže od svog geografskog značenja, te postaje prožet društvenim i kulturalnim značenjem koje ujedno proširuje samo njegov pojam. Ne zadovoljavajući se tim jednostavnim zaključkom deridovske vizije, Todorova također istražuje pojam 'Balkan' kao primjer polisemije² (ibid.). Kako bi dokazala polisemiju, Todorova polazi od ideje da “određeni pojedinci i zajednice mogu aktivno stvarati nova značenja iz znakova i kulturnih proizvoda koji dolaze iz daleka”; te se odvažuje na proces uzastopnih spajanja i prespajanja označitelja kroz prošlost (ibid., 46).

Ono za čim traga jest trenutak kreiranja negativnog prizvuka Balkanu. Ulazeći u samu povijest naziva Balkan, nailazi na sljedeće: britanski pisac John Morritt 1794.

² polisemija - obilježje prema kojemu je riječi ili jezičnom obliku svojstveno više značenja, a ne samo jedno.

godine putujući prema Levantu³ U užem smislu riječi skupni naziv za zemlje koje leže uz istočne obale Sredozemnoga mora: Grčku, Tursku, Siriju, Libanon, Izrael, Jordan i Egipat; Grčka se kadšto izuzima iz pojma Levanta. On se uglavnom podudara s pojmom Bliski istok) u pismu sestri piše kako “prolaze planinom koja je sada ponižena imenom Bal.Kan, ali karakterom ne zaostaje za antičkim Hemom⁴” (Morrit u Todorova, 2015: 46). Brojni putnici iz kontinentalne Europe, ali također i engleski, svjesni imena Balkan davali su prednost imenu Haemus. Najranije spominjanje naziva Balkan potječe iz petnaestostoljetnog zapisa humanističkog pisca i diplomata Filippa Buonascorsija Callimaca u kojem stoji da domaći ljudi gorje nazivaju Balkanom “quem incolae Bolchanum vocant” (Callimaco u Todorova 2015: 47). Francuski veleposlanik Louis Deshayes Courmenin piše kako: “planinu koja razdvaja Bugarsku od Rumunjske, Turci zovu Balkan, odnosno riječ je o onome što su stari narodi poznavali pod imenom Hem” (Courmenin u Todorova, 2015: 49). Isto tako, tijekom osamnaestog stoljeća Balkan i Hem se sve češće upotrebljavaju jedan uz drugoga ili naizmjenice: “Kapetan Schad naveo je 1740. godine kako piše o “Balkanu, odnosno o planini Hem ili o Hemu koji Osmanlije zovu Balkan”; Ruđer Bošković odlučio je upotrebljavati naziv Balkan, premda svjestan toga da je riječ o antičkom Hemu; Armenci iz reda mekitarista u osamnaestom su stoljeću upotrebljavali gotovo isključivo naziv Balkan, premda su znali za stari *Emos...*” (Todorova, 2015: 49).

U devetnaestom stoljeću također je primjetno dvojno nazivlje: “Na karti europske Turske austrijskog kartografa Franza von Weissa iz 1829, planina se naziva *Mons Haemus oder Veliki Balkan Gebirg*; no ipak prevladava ime Balkan kao što je vidljivo kod ruskih i britanskih putnika” (Todorova, 2015: 49-50). Pojam *balkan* vezan je uz pojam planina: “većina turskih i osmanskih rječnika objašnjava ga kao planinu ili gorje, neki kao šumovitu planinu, a neki kao prolaz kroz gusto pošumljene i krševite planine”; prema perzijsko-turskom etimologijskom tumačenju- “pojam je izveden iz perzijske riječi “blato”(balk), uz dodatak turskog deminutivnog sufiksa: “an” (Todorova, 2015: 52).

Do devetnaestog stoljeća termin se koristio isključivo za planinu, no 1808. August Zeune, koji je dao cijelom poluotoku ime držao se starog (po današnjim geografima - pogrešnog uvjerenja) da je “Na sjeveru taj Balkanski poluotok odijeljen od ostatka Europe dugačkim planinskim lancem Balkan, odnosno nekadašnjom Albanijom, Skardom, Hemom, koji se na sjeverozapadu spaja s Alpama na malom poluotoku Istra, dok se na istoku stapa s Crnim morem kroz dva ogranka” (Zeune u Todorova, 2015: 51). Zemljopisne odrednice koje su

³ Levant (tal. *levante*: istok), u općem značenju Istok, istočne zemlje

⁴ Haemus - antički naziv za planinu Balkan

obilježavale to područje bile su sljedeće: “Europska Turska“, “Turska u Europi“, “Europsko Osmansko Carstvo”, “Orijentalni poluotok”, “Slavensko-grčki poluotok”, “Južnoslavenski poluotok” itd. (Todorova, 2015: 54).

U drugoj polovici devetnaestog stoljeća dolazi do čvrste afirmacije imena Balkan, a ostale su odrednice izašle iz uporabe. Na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće naziv Balkan, ali i Balkanski poluotok sve češće poprima političke konotacije, a kako bi ih se izbjeglo Otto Maull predlaže naziv Jugoistočna Europa (Todorova, 2015: 54). Tako-zvana *Südoesteuropa* trebala je postati “neutralan, nepolitički i neideološki pojam”; no on to ne postaje (ibid.). Korištenjem 'neutralnog pojma' Jugoistočne Europe umjesto 'kompromitiranog' Balkana učinila bi se 'debalkanizacija Balkana'. Pejorativno značenje Balkana bi također, na taj način ostalo u sjeni pred neutralnom Jugoistočnom Europom. Naziv Jugoistočne Europe biva korišten sve do nacističke zlouporabe u neposrednom poratnom razdoblju, kada postaje nepoželjan, te se u stalnu uporabu vraća naziv Balkana (Todorova, 2015). Todorova iznosi kako u njemačkim geografskim prikazima Karl Kaser govori o području Jugoistočne Europe kojem je Balkan tek 'podregija'. Razlike u geografskom definiranju jugoistočne Europe tiču se uključivanja/isključivanja Mađarske. Mađarska po njemačkim geografima jest “dio Jugoistočne Europe, ali ne i Balkana” (Todorova, 2015: 56).

Problematika u korištenju pojmova Jugoistočne Europe i Balkana kao istoznačnica, dovodi do uključivanja Mađara kojih “vrijeđa da ih se zove Balkancima, smatrajući se superiornijima u odnosu na njih”, a u nekim slučajevima i isključivanje Rumunjske iz razmatranja Balkana u užem smislu, te njeno uključivanje u širi pojam Jugoistočne Europe (ibid.). Dakle, Balkan i Jugoistočna Europa jesu dijelom istoznačnice, no Balkan se smatra užim pojmom.

U geografskom definiranju pojma Balkan izdvaja se i Grčka koja je prije svega, mediteranska zemlja, a samo bi se njeni “trakijski i makedonski dijelovi mogli uvjetno uvrstiti u balkansku jezgru” (Todorova, 2015: 57). Hoffman izdvajajući Mađare i Grke, naglašava kako osjećaj za ne-pripadnost koji dijele i Slovenci i Hrvati prema Balkanu nije dovoljno važan niti da se spomene te oni ostaju - uključeni u jezgru” (Hoffman u Todorova, 2015: 57). Luketićeva navodi kako se popularizirao i izraz “Zapadni Balkan označujući sve države bivše Jugoslavije, isključujući Sloveniju, a uključujući Albaniju; riječ 'zapadni' u toj sintagmi treba sugerirati ne samo geografski smještaj, nego i duhovnu, civilizacijsku orijentaciju i ublažiti negativnu obilježenost u imaginativnoj geografiji” (Luketić, 2013: 19).

Neslaganja u definiranju granica Balkana, vezan je također i za njegovo političko i kulturološko poimanje. Prema nekima: uključuje se cijela Rumunjska (ponekad čak i

Moldavija), a isključuje Turska; prema drugima ne uključuje se samo Turska već i Cipar. Kako odrediti koje područje je *balkanskije* od drugog? S obzirom na različita zaleđa kako geografa, povjesničara tako i teoretičara, političara i drugih u poimanju Balkana, konsenzusa nema.

4.1. Hrvatska i Zapadni Balkan

O granicama Balkana, zanimljiv je i pogled Hrvatskih građana na njihovo (ne)pripadanje Balkanu. Nakon rata na području bivše Jugoslavije, u Hrvatskoj, dolazi do jačanja nacionalnosti, a „otpor balkanizaciji, jedna je od temeljnih značajki hrvatskog identiteta“ (Zidić u Luketić, 2013: 254).

Ne smatrajući se dijelom Balkana, te općenito njegovo perpetuiranje negativnog imaginarija u novijoj povijesti vidljivo je po rezultatima istraživanja iz 2001. godine, znanstvenice Laure Šakaje nazvano „Mentalna karta Europe: vizura zagrebačkih srednjoškolaca“ (Šakaja, 2001). U istraživanje je bilo uključeno 395 učenika zagrebačkih srednjih škola, a odgovori su pokazali kako je po njima: „Balkanski poluotok jedno od najmanje poželjnih područja za život – sve su se balkanske zemlje u tranziciji prema hijerarhiji poželjnosti za život su, s obzirom na druge europske zemlje, našle na dnu popisa tj, dobile su status najmanje poželjnih za život; opisujući Balkan i Balkance koristili su se pojmovima poput „plemenski“, „neškolorani“, „zaostali“, „barbarski“, „nepristojni“, „divlji narod“, „sumnjiva morala“, „pokvareni“, a često su se nalazila i riječ „prljav“ – isključivo vezano za Tursku i Albaniju (s obzirom na orijentalizirajuće slike predodžbi o islamu), jedina pošteđena bila je Grčka, koja se po zapadnjačkim imaginacijama nerijetko niti ne ubraja u Balkan; u kontekstu vjere vidljiva je bila nacionalistička ideologija iz devedesetih koja je postala općeprihvaćenom istinom u hrvatskom kolektivnom imaginariju, te je stvorila „negativno viđenje i distancu prema ostalim balkanskim zemljama“ (Šakaja u Luketić, 2013: 256-259).

U svim odgovorima, Balkan se spominjao kao stereotip, a istraživanjem se potvrdilo i kako su Srbi najčešća sinegdoha⁵ za Balkan, odnosno, oni su: „sinonim za agresora, divljaka, rušitelja

⁵ Sinegdoha je stilski figura koja nastaje zamjenjivanjem jedne riječi drugom riječju po nekoj međusobnoj logičkoj vezi, po stalnom zavisnom odnosu koji postoji između predmeta, pojava i pojmova koje te riječi označavaju.

i razarača, uništavatelja crkava i kulturnog nasljeđa...netko tko ne pripada zapadnom svijetu...netko tko je nekulturan itd“ (ibid.). Iz istraživanje se također može pročitati poimanje granica Balkana: u prvoj neposrednoj zoni – zoni najaktivnijeg izvorišta stereotipova su Srbija, Jugoslavija i Bosna i Hercegovina; u drugoj ili „zoni ignorancije ili indiferencije“ – zoni na koju se širi negativna slika, nalaze se Makedonija, Bugarska i Rumunjska; u trećoj zoni, zoni izvan simboličko-vrijednosnog sustava nalaze se Turska i Albanija; a u četvrtoj zoni – jedina zona pozitivne percepcija- tzv. ne-Balkan na Balkanskom poluotoku jest Grčka (Luketić, 2013: 258).

O (ne)pripadanju Balkanu, zanimljivo je anketiranje na temu „kako susjedi ocjenjuju hrvatsku zemljopisnu političku orijentaciju? - prema kojoj stanovnici Slovenije (58%) te Bosne i Hercegovine u najvećem(57%), a Crne Gore u najmanjem postotku (32%) smatraju Hrvatsku balkanskom zemljom. Kao mediteransku zemlju je vidi 19% anketiranog stanovništva u Srbiji, 18% u Makedoniji, 22% u Sloveniji te 23% u Bosni i Hercegovini. Hrvatsku kao srednjoeuropsku zemlju najviše Makedonci (33%), a najmanje Slovenci (11%), a općeniti pojmovi koji se vežu za Hrvatsku po spomenutim zemljama su: nacionalizam, bahatost, loša državna politika, hladnoća, vrlo loš odnos prema nacionalnim manjinama itd. (vidi u Skoko: Hrvatska i susjedi, str. 67-73).

Slično mišljenje o Hrvatskoj kao balkanskoj zemlji dijele i druge europske države, no ipak izgleda da je Hrvatska s obzirom na veličanje vlastitog nacionalnog identiteta, zemlja koja iako se ne osjeća pripadnicom, percipirana kao dio Balkana.

5. Balkanizacija

Najvažnija riječ i ideja izvedena iz pojma Balkan jest pojam balkanizacija. Skovana je krajem Prvog svjetskog rata, a “najčešće upotrebljava za označavanje procesa nacionalističke fragmentacije postojećih zemljopisnih i političkih jedinica u nove male države problematične održivosti” (Todorova, 2015: 60). Nakon nastajanja ovog, pomalo, apstraktnog koncepta, koji je često bio (ali je također još i uvijek) tumačen na različite načine, uviđa se i njegova geografska udaljenost od 'izvora'. Njime se, naime, opisivalo i “stanje na dijelu Baltika, od

Poljske do Estonije; a također su se definirale i prilike nakon Drugog svjetskog rata, odnosno prestanak kolonijalne vlasti u Africi - tzv. *balkanizacija Afrike*.⁶

Tako balkanizacija postaje internacionalni koncept vezan za : „raspad nekog zemljopisnog područja čija je posljedica osjećaj iščekivanja gotovo apokaliptičnog razaranja; također pojam djeluje poput “bauka” kojim se moglo mahati pred nosom zapadnim saveznicima i igrati na kartu straha od neizbježnog sukoba između Istoka i Zapada” (Todorova, 2015: 62-64).

U akademskom svijetu, pojam se “izjednačava s multikulturalizmom, pretjeranom specijalizacijom, a ujedno i upotrebljava kao metafora za postmodernizam i postkomunizam” (ibid.). Ekstremno shvaćanje američkog književnog kritičara Harolda Blooma za ‘balkanizaciju’ ne znači samo: “parcelizaciju, stvaranje malih entiteta koji međusobno ratuju, već postaje sinonim za dehumanizaciju, deestetizaciju, uništavanje civilizacije” (Todorova 2015: 66). Balkanizacija, tako kao koncept postaje još apstraktniji i opširniji te gubi vezu sa samim Balkanom.

5.1. Orientalizam i Balkanizam

Osim balkanizacije, uz Balkan se veže i koncept *Balkanizam*, koji je usko vezan uz pojam *Orientalizam* kojeg je u istoimenom djelu razradio Edward Said. U akademskim krugovima, *orientalizam* se javlja kao kritika diskursa koji prema Saidovoj formulaciji označava “sveukupne načine bavljenja Orijentom; ukratko, možemo ga promatrati i analizirati kao zapadnjački stil dominacije, restrukturiranja i vladanja Orijentom” (Said, 1999: 3).

Pojam diskurs, Said je posudio od Foucaulta, a također se u opisivanju *orientalizma* koristio njegovim teorijama o znanju i moći, te ukazao na opasnost esencijaliziranja Orijenta kao “drugoga” (Todorova, 1996: 26). Također, koristio se i teorijom o kulturnoj hegemoniji, poznatog talijanskog filozofa Antonia Gramscija (ibid.). Pojam označava “prevlast jedne društvene skupine nad drugom koja se ostvaruje neprisilnim načinima kao primjerena nužnost”⁷.U ovom slučaju Said dakako smatra kako je Zapad prevladao nad Istokom; stvarajući sliku o njemu koju naposljetku Istok i prihvaća.

Said polazi od činjenice kako je orientalizam: “način mišljenja zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj distinkciji između Istoka - “Orijenta” i Zapada - “Okcidenta” ali

⁶ Internetski izvor: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5534>

⁷ Internetski izvor: <http://struna.ihjj.hr/naziv/hegemonija/24669/>

ne misleći pritom na prirodnu činjenicu, već onu društvenu tako zvanu imaginativnu geografiju (Said, 1999: 9). No, istodobno riječ je o sustavnoj disciplini kojom europska kultura dodjeljuje značenje, a ujedno i ima vlast nad Orijentom - kreira ga politički, društveno, ideološki, znanstveno i imaginativno (ibid.). Said uviđa ograničenost u mišljenju, upravo zbog nametnutog zapadnjačkog pogleda na Istok - Drugog, čime je europska kultura dobila na snazi i osobnosti.

Naglašavajući povijesnu povezanost, odnosno dominaciju Zapada - Okcidenta (Britanaca, Francuza ili Amerikanaca) nad Istokom - Orijentom (u početku se odnosilo samo na Indiju, no s vremenom i na druga područja - Bliski istok; a naposljetku u svojoj analizi Said se ograničio samo na Bliski istok, eliminirajući tako Japan, Kinu, Daleki istok pa čak i Indiju), Said uviđa ključnim za golem korpus 'orijentalističkih' tekstova proizašlih iz te povezanosti.

Dodajući cijeloj priči element vremena, jasno je kako "kultivirani i razvijeni kapitalistički Zapad" smatra naprednijim pred "primitivnim i industrijski zaostalim Istokom" koji uvijek kaska za njim (Todorova, 1996: 28).

Prema marksističkom teoretičaru i književnom kritičaru Fredericu Jamesonu "Istok govori samo rječnikom sile i represije, a Zapad jezikom kulture i postvarenja" (Jameson u Bjelić, 2003: 18). Iako, svjestan određenih kultura i naroda smještenih na Istoku čiji su povijest i običaji veći i važniji od prijašnje spomenute primitivnosti i zaostalosti, Said naglašava kako o tim iznimkama ne govori; on se fokusira na orijentalizam kao znak euroatlantske moći, koji preuzima interpretativni monopol nad Orijentom; kreiranju filtrirane slike o njemu, te ujedno i općeg prihvaćanja iste polazeći od misli kako : "oni sami sebe ne mogu predstaviti: stoga ih mi moramo predstaviti" (ibid.). S druge strane, ne stvara se samo slika o Orijentu, već se u takvom odnosu stvara i slika o Zapadu; pogled je dvosmjernan, ali i dalje ključ je na prihvaćanju istog.

Jedna od kritika na Saidov "orijentalizam" jest da potiče čitatelja da stvori sliku prastarog odnosa "Istoka i Zapada" u kojem je u posljednju skoro uvijek - i u svakom slučaju karakteristično - agresivna, samouvjerena i često jača, kontrolirajuća strana" (Parker, 1980: 6). Jedna od kritika također vezana je za Saidovu "koncentraciju na tekst te nedostatak društvene i gospodarstvene kontekstualizacije" (Turner, 1994: 4- 8). Usprkos navedenim, ali i drugim kritikama, orijentalizam je i kao djelo i kao teorija korišteno u akademskim krugovima.

5.2. Balkanizam

S druge strane, polazeći od teze kako se pojam 'Balkanizam' su-postavlja Saidovoj kategoriji 'Orientalizam' i ne smatra se običnom vrstom Orientalizma, nego neovisnom kategorijom s vlastitim posebnim odnosom s dominantnim europskim diskursima"; Todorova u članku: „*Konstrukcija zapadnog diskursa o Balkanu*“ nudi prikaz sličnosti i razlika među spomenutim kategorijama (Todorova, 1996: 25).

Prije svega, dok je Orientalizam, prema Todorovoj "neodredive prirode, Balkan posjeduje povijesnu i zemljopisnu konkretnost" (Todorova, 1996: 26). Orientalizam, tako djeluje kao ideja, dok je Balkan geografski obilježen teritorij (s diskutabilnim granicama).

Zatim, Todorova uz Orijent veže metaforu egzotičnog i zabranjenog želeći na taj način prikazati njegov simbol slobode i blagostanja, a ujedno i bijeg od civiliziranog Zapada o čemu pišu brojni pjesnici i književnici. S druge pak strane, navodi kako je u književnim djelima o Balkanu, opis slobode i romantike posve drugačije prirode - intrigantne i misteriozne (Todorova, 1996).

Balkan kao i u geografskom poimanju nalazi se između nespojivih cjelina - Zapada i Istoka, a i većina opisa o Balkanu, kao njegovo glavno obilježje prikazuju njegov tranzitni status. Smatrajući kako se orijentalizam bavi razlikama između (nametnutih) tipova, balkanizam razmatra razlike unutar jednog tipa, onog isključivo na području Balkana (Todorova, 1996: 38).

I dok je Said svoje djelo odredio kao "studiju zasnovanu na promišljanju onoga u što se stoljećima vjerovalo kao u nepremostivi ponor koji dijeli Istok od Zapada"; Todorovoj je Balkan "uvijek pobuđivao sliku mosta" (Todorova, 1996: 33). Most koji je kao metafora korišten u književnom djelu Ive Andrića, djeluje kao most između Istoka i Zapada, Europe i Azije. most razvoja: a konačno i kao 'most rasa' - rasna miješanost stanovništva na Balkanu (ibid.).

Ipak u binarnom sustavu on se uspoređuje sa Zapadom, poprimajući obilježja iracionalnog, barbarskog Drugog. Ključno je ipak primijetiti kako Todorova, ali i drugi kritičari poput: Vesne Goldsworthy, Vjekoslava Perice, Stathisa Gourgourisa, Milice Bakić-Hayden i dr. koji se bave problematikom balkanizma umjesto da govore što on doista jest, postavljaju pitanje: "Otkud znamo to što znamo o Balkanu?" te ga na taj način pretvaraju u problem imperijalnog jezika (Savić, 2003). Kroz svoje radove, dokazuju kako ono što znamo jest ono što je Zapad kreirao o Balkanu, postavljajući se tako dominantnijim u odnosu na

Balkan. Ipak, ne poriču preklapanja s Orijentalizmom, ali naglašavaju različite mehanizme predstavljanja. “Dok Said tvrdi kako se orijentalistički binarizam Istok - Zapad odnosi više na 'projekt' nego na 'mjesto', Bakić-Hayden tvrdi kako je u bivšoj Jugoslaviji *orijentalizam* bio 'praksa samoidentifikacije' u kojoj sve etničke grupe definiraju 'Drugoga' kao nešto što je istočno u odnosu na njih” (Savić, 2003: 20). Na taj način, ne samo da orijentaliziraju Drugog već i sebe “okcidentiraju kao nešto što je zapadno od Drugoga” smještajući se u prostor između (Bakić-Hayden u Savić, 2003: 20).

Ne pripadajući tako niti jednom niti drugom, on postaje zasebna kategorija s posebnim ali i komparativnim mjerilima za analizu. Uvažavajući, pritom, različitosti identiteta na Balkanu, kao i posebnost kultura i različite povijesti, no ipak sa zajedničkim karakteristikama, u poglavljima koja slijede bit će ukratko prikazano shvaćanje Balkana na Zapadu, ali i Balkana na samom njegovom području. Više o percepciji Balkana bit će razrađeno kroz analize filmova u drugom dijelu ovoga rada.

6. Zapad - Okcident o Balkanu i Balkan o Balkanu

Zapadni pogled na Balkan, kao što je i u prijašnjim poglavljima spomenuto usko je vezan za pojam moći. Pojmovi koji proizlaze iz Zapadnog - Europskog pogleda na Balkan, vezani su uz koncept eurocentrizma. U antropološkom smislu „riječ je o (ne)svjesnom ideološkom procesu kojim se Europa i europska kulturna obilježja prikazuju kao normalna, prirodna ili univerzalna“⁸. Već u binarnoj dihotomiji Okcidenta i Orijenta, a također i Balkana, jasno je kako se Zapad-točnije Europa postavlja kao norma, kojoj *drugi* teže.

U zborniku *Balkan kao metafora između globalizacije i fragmentacije* autori dekonstruiraju sliku Balkana koja je nastala izvan samog njegovog područja, te se u svojim radovima osvrću na Zapadni pogled i percepciju. U njemu se kao i kod prije spomenutih kritičara, povjesničara, antropologa i sl. koji se bave problematikom Balkana - ne analizira Balkan kao etnološka činjenica, već kao diskurs - *balkanizam*. Brojni zapadno-europski i američki geografi i povjesničari pokušali su geografski odrediti područje Balkana, no kao što je prikazano u poglavlju “*O teritoriju Balkana*” jasno je kako im nije pošlo za rukom. No, ipak u njega se bez obzira na neodređenost - imaginarnost upisuju simbolična značenja.

⁸ internetski izvor: <http://struna.ihjj.hr/naziv/eurocentrizam/23521/>

Dakle, proučavajući slike - "re-prezentacije" Balkana - slike imaginarnog Balkana – vežu se uz prostor toksične periferije Europe, rizične zone, koja kvari sliku europskog „homogenog društva“ (Bjelić, 2003). Ipak čineći nekakvu razliku između Orientalaca i Balkanaca, Balkanci se smatraju Europljanima, ali ne baš u potpunosti. Balkan je interesno područje brojnih velesila (Rusija, Austro-Ugarska, Francuska i dr.) te je zato i teško odgovoriti na pitanje 'zbog čega taj narod nije *dovoljno europski?*', te se to pitanje, kroz povijest, pa sve do danas ostavljalo otvorenim.

'Mračan Balkan', inferioran i divlji, često u očima Zapadnjaka i nerazvijen, tek se treba *ukrotiti* kako bi došao na istu razini s ostatkom Europe. Osim toga, stavljanjem svih naroda s područja Balkana (navedenih u prethodnim poglavljima) pod zajednički nazivnik, narušavaju se nacionalni suvereniteti tih naroda i država.

Todorova u svojoj iscrpnoj analizi Balkana uvodi i pojmove: europeizacija, modernizacija, zapadnizacija - kako bi opisala utjecaj Zapada na Balkan, ali i njegov identitet. Mišljenja je kako je "Balkan počeo gubiti svoj identitet kad se počeo europeizirati" (Todorova, 2015: 30). Već ovo mišljenje potvrđuje i razliku između Balkana i Europe, a ujedno i hijerarhijski položaj razvijenije Europe, koja je *uzor* Balkanu i drugima. U gore navedenim procesima, Balkan, odbacujući posljednje ostatke imperijalnog nasljeđa, te prihvaćanjem racionalizacije, sekularizacije, industrijalizacije, formiranje buržoazije i sl; preuzima europske obrasce te "oponaša homogene osobine europske nacionalne države kao normativnog oblika društvene organizacije" (ibid.).

Poistovjećujući Balkan s njegovim osmanskim nasljeđem, Todorova upozorava kako promišljajući o Balkanu sada, moramo biti oprezni ne bismo li govorili o već uznapredovanom stadiju europeiziranog, pozapadnjenog Balkana, u kojem on kao izvoran polako i nestaje (Todorova, 2013).

Misleći o Balkanu (onom lišenom europeizacije) u očima zapadnjaka, nazire se mističnost, istinska romantika, ali i prema američkom novelistu Arthuru D. Hawdenu Smithu - "osjeti se muškost" - prikazujući je u pozitivnom svjetlu (Smith u Todorova, 2015: 33). Uočljiva je i jedna razlika u kontekstu Istoka i Balkana. Dok Zapad govoreći o metaforama u domeni orijentalističkog diskursa svoj predmet i fokus egzotike traži u ženskom elementu, balkanistički diskurs izrazito je muški (Todorova, 2015). Na taj način se uključuje i rodna/spolna dimenzija – kultura je patrijarhalno re-prezentirana. Uz Balkan se veže metafora nasilja te elementi ratovanja, muške čvrste ruke i sl. koje su najočitije u prikazivanjima rata na tom području. Primjer ovoga očit je u filmu *Podzemlje*, kroz pojam *homo balcanicus*, koji će

biti detaljnije razrađen u drugom dijelu rada. Riječ je o elementu koji iznova budi zanimanje Zapada za Balkan te re-konstruiranje negativnih slika o njemu.

Stereotipi europskih naroda koji se vežu uz 'zaostali' Balkan, iako su fikcijski, imaju korijen u zbiljskom događaju. Ratovi na području Balkanskog poluotoka, a posebice ratna zbivanja devedesetih godina 20. stoljeća, poslužila su kao argument ne samo za potvrđivanje i osnaživanje stereotipa o kaotičnom nasilnom Balkanu, već kao i motiv za izradu filmova o Balkanu o čemu će biti govora u nastavku. No ipak, realan događaj zadobiva snagu stereotipa kada se moguća izvorna značenja hiperboliziraju, lažiraju ili promjene u neka druga značenja te kada se u konačnici i odvoje od ishodišta (Luketić, 2015: 264). Stereotipi kao 'opće istine' prenose se kroz medije oblikujući sliku o Drugom koju publika (uglavnom) prihvaća. Dakako, da isti stereotipi prolaze procese simplificiranja, dekontekstualiziranja, falsificiranja, mitiziranja, iza kojeg slijedi proglašavanje općevažećim opisom određenog naroda, kulture i sl (ibid.).

Virusi stereotipa koji se vežu za Balkan su: „bure baruta“, „grotlo mržnje“, „divlje predvorje Orijeanta“, „Mračna podsvijest Europe“, „most“, „laboratorij multikulturalnosti“, „divlji limes“, „teritorij kojim prolaze linije sukoba civilizacija“; a spomenuti rat koji se odvijao na području bivše Jugoslavije tzv – „novi balkanski rat“ dodatno je potvrdio *karakter* Balkana (Luketić, 2013: 167). Odgovor na taj pogled i stereotipe je pogled samih naroda Balkana na Balkan. Zanimljivo je, upravo, paradoksalno pozitivno identificiranje s negativnom slikom koju je kreirao Zapad. Pokušavajući izbjeći „simptom takozvane *samoorijetalizacije*“, pojma koji se nastavlja na Saidov koncept, u ovom slučaju – samobalkanizacije – „samo-stereotipizacija i samo-destruktivnost Balkana“, ostavlja se otvorenim, te se oko njega vode brojne polemike, kojima će doprinijeti i spomenute analize koje slijede (Savić, 2003: 9).

Sve negativne predodžbe o nasilju, barbarstvu, divljaštvu i zaostalosti koje je Zapad projicirao na Balkan, „balkanski narodi često projiciraju jedni na druge, na svog prvog susjeda, na prostor i kulturu preko državnih granica“ (Luketić, 2013: 133). Problematičnost, koja je u dijelu o Zapadnom Balkanu spomenuta, tiče se dakle i definiranja toga „Tko uopće pripada Balkanu?“ među narodima Balkana. Primjerice, Slovenci bi rekli da je to područje istočno od Sutle, u Hrvatskoj bi odgovor bio kako počinje od Dunava, a u Bosni da počinje od Drine, dok bi Austrijanci rekli i za Slovence da pripadaju Balkanu (Slukan Altić, 2011). Muslimansko stanovništvo Bosne najčešće ignorira ili „potiskuje naraciju o

Balkanu, smatrajući je nevažnom za svoj nacionalno-vjerski identitet, dok Makedonci nemaju velikih problema identificirati se s Balkanstvom“ (Todorova, 2015: 135).

“Balkan – to su drugi“ -rekao je početkom devedesetih Slavoj Žižek (Žižek u Luketić, 2013: 135). Balkan je uvijek Istočnije, drugdje, to je mjesto kojem se ne želi pripadati, no ipak mu se pripada.

Takvim pribjegavanjem zajedničkog nazivnika 'balkanski narodi', te općenita negativna samo-percepcija budi misli 'nacionalnog' karaktera. Ovakav pristup uviđa se na tzv. Zapadnom Balkanu, što je vidljivo i u književnosti, politici, historiografiji i medijima, kako bi se izbacili s balkanskog prostora. Neuspješnost leži u nadnacionalnom nametnutom imenu Balkan koji je odigrao presudnu ulogu u percepciji tih naroda. Posebice, u (post)ratno vrijeme, Balkan iznova dolazi u fokus zapadnjačkog razmišljanja, ali i ponovne egzotizacije što je očigledno i u djelima sedme umjetnosti čija analiza slijedi u drugom dijelu rada.

II FILM

7. Zanimanja za Balkan

Nakon definiranja, odnosno pokušaja definiranja kompleksnosti pojma i područja Balkana, kako geografski tako i kulturološki, u sljedećim poglavljima uslijedit će iščitavanje spomenutih stereotipa, metafora te općenito zapadnog (eurocentričnog) pogleda na Balkan, ali i samih Balkanskih naroda na Balkan kroz film. S obzirom na opširnost pojma i područja, konkretno zanimanje u ovom dijelu bit će vezano za Zapadni Balkan te otkrivanje motiva koji je poslužio kao okidač 'strancima' kako bi napravili film o Balkanu i njegovom narodu (narodima) te prikaz načina na koji to i čine. „Celuloidne slike Balkana i Jugoslavije u svjetskom filmu od 1900. godine do danas, onako kako su konstruirane kroz pogled stranca – došljaka, putnika, posjetioca; neminovno su morale biti povezane, budući da je Jugoslavija često shvaćena kao najtipičniji dio poluotoka, tzv. *vječno srce (balkanske) tame*“ (Daković, 2008: 262). Analizirajući sadržaj i upisana značenja o Balkanu na primjerima 'stranih' (4 strana filma - filmovi o Balkanu nastali pod palicom stranih redatelja) i 'domaćih' filmova (filmovi o Balkanu nastali pod palicom 'domaćih'/'balkanskih' redatelja) bit će prikazan kontekst kako njihova nastajanja tako i potencijalnih posljedica na percepciju Balkana koje sa sobom nose.

Balkan, djelujući poput Pandorine kutije čijim se otvaranjem zadire u nedokučivost njegovih tajni, bio je, ali još uvijek i jest u centru zanimanja brojnim povjesničarima, antropolozima, političarima, etnografima, teoretičarima kulture i drugima. Isto tako, zanimanje za Balkan te narod(e) koji na njemu živi(/e) prisutno je i u filmskim krugovima. Reprzentacije Balkana artikulirane u filmovima prožete su stereotipnim slikama o narodima koji na njemu žive.

Baveći se regionalnim stereotipima, Todorova spominje tri karakteristike predstavljajućih obrazaca – „egzotiku, ambivalentnost i *thirdworldization*“ (Todorova u Daković, 2008: 262). Pod prvim, Todorova polarizira sliku Balkana kojeg Zapad vidi kao: neobičan, mističan, originalan, primitivan, a na njegovom području prevladava barbarizam i dionizijski duh. Ambivalentnost odnosno unutarnji sukob iliti neodređenost koju Balkan nosi, leži u tome što je s jedne strane riječ o području u kojeg se, Todorova smatra referirajući se na Barthesa, konstantno upisuju, prepisuju, ispisuju te re-artikuliraju odlike, a s druge strane riječ je o području vječne raskrsnice te ujedno i mosta Istoka i Zapada. Balkan, kao svojevrsan prag civilizirane Europe, ali i propusna granica (p)ostaje zona neizbrisivih granica koje se “u

stalnoj napetosti prepliću tvoreći nove, raznovrsne klišeje.” (Todorova u Daković, 2008: 263). Posljednji pojam koji Todorova navodi ukratko vezuje se za određenje Balkana kao “kutka Trećeg svijeta u Prvom svijetu” (ibid.). Drugim riječima, konstruirajući o njemu slike i povezujući ga s primitivizmom, siromaštvom, strastima i nasiljem, Balkan često podsjeća na Treći svijet.

Spomenute su se predodžbe o Balkanu, „ukorijenile i prenosile najviše zahvaljujući popularnoj kulturi: zabavnoj književnosti, filmovima, stripovima i medijskim tekstovima“ (Luketić, 2012: 23). U području filma, posebno zanimanje za Balkan vidljivo je dolaskom nemilih događaja devedesetih, što ga dovodi u centar negativne pažnje. Danas takvo zanimanje polako opada, iako “politički, povijesni, strateški profil, multietnički i multikulturalni karakter balkanskog regiona opstaje u svojoj zanimljivosti, opirući se preciznom definiranju i otkrivanju zapretanih značenja” (Daković, 2008: 262).

7.1. Balkan u popularnoj kulturi

Poneki su romanopisci i redatelji u međuratnom razdoblju (misleći ovdje na Prvi i Drugi svjetski rat), područje Balkana pretvorili u “pozornicu prikladnu za egzotične trilere o korupciji, brzom ubijanju i lakom zločinu” (Mazower, 2000: 6). Povjesničar Mazower nabraja nekolicinu poznatih djela koja su kroz književnost i umjetnost reprezentirala područje Balkana iz tog razdoblja : *The Mask of Dimitrios* (film noir Erica Amblera iz 1944. nastao po uzoru na istoimenu novelu Franka Grubera iz 1939.), *The Secret of Chimneys* (roman Agathe Christie iz 1925.), *Black Lamb, Grey Falcon* (putopis Rebbece West iz 1941.), *Cat People* (film noir Jacquesa Tourneura iz 1942.).

U navedenim djelima Balkan predstavlja simbol moralnog pada međuratne Europe, dom zlotvora, a narod koji živi na području Balkana kao leglo “drevnog grijeha” koji ljude pretvara u smrtonosne seksualne predatore koji prijete uništenjem “normalnih sretnih života” običnih Amerikanaca (Mazower, 2000: 7). Prema mišljenju Rebecce West, čije se djelo *Black Lamb, Grey Falcon* (*Crno janje i sivi sokol*), smatra „najvažnijim za razumijevanje Balkana“; Slaveni su svadljiv, ali hrabar narod koji je umjetnički nastrojen te koji duboko zbunjuje druge narode (West u Luketić, 2013: 76).

Kao što je prije spomenuto takvi klišeji slabe za vrijeme Hladnog rata, kada Balkan u očima Zapadnjaka dobiva 'povoljniji' status. No, međunarodna ratna događanja ponovno jačaju nekadašnju sliku Balkana. Stvaraju se filmovi koji se (in)direktno dotiču ratnih zbivanja na području Balkana, a u fokus dolaze teme vezane za opsadu Sarajeva, ratne zločine i zločince netrpeljivost među narodima na Balkanu i slično. Svojim sadržajem oni ne samo da reprezentiraju već ujedno propituju, ali i ponovno ispisuju povijest (iz vizure Drugog).

Balkan kao područje, no preciznije Bosna i Hercegovina (najčešće Sarajevo) kao mjesto radnje postaje Zapadu ključni motiv o kojem se (in)direktno govori, bilo kroz ljubavne i ratne drame vezane za ratno novinarstvo: *Dobrodošli u Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, 1997) engleskog redatelja Michaela Winterbottoma, *Comanche Territory* (1997) španjolskog redatelja Gerarda Herrera, *Harrisonovo cvijeće* (*Harrison's Flowers*, 2000) francuskog redatelja Éliea Chouraquia; kroz filmove vezane za ratne zločine i zločince *Lov u Bosni* (*The Hunting Party*, 2007) američkog redatelja Richarda Sheparda, *Savršen dan* (*A Perfect day*, 2015) španjolskog redatelja Fernanda Leóna de Arana, *Iza neprijateljskih linija* (*Behind Enemy Lines*, 2001) irskog redatelja John Moorea, *Jezero tajni* (*American Renegades*, 2017) američkog redatelja Stevena Qualea, *Sezona lova* (*Killing Season*, 2013) američkog redatelja Evana Daughertyja, *Zviždačica* (*The Whistleblower*, 2010) kanadske redateljice Laryse Kondracki; bilo kroz drame vezane za općenitu netrpeljivost među narodima koju je rat donio *Pucanj u srce* (*Shot Through the Heart*, 1998) engleskog redatelja Davida Attwooda; s posebnim naglaskom na žene žrtve silovanja: *U Zemlji krvi i meda* (*In the Land of Blood and Honey*, 2011) američke redateljice Angeline Jolie, *Kao da me nema* (*As if I am Not There*, 2010) irski film španjolske redateljice Juanite Wilson i drugim filmovima.

U pokušaju romantiziranja područja Balkana, Zapad također kroz zamršene ljubavne priče koje su simbolično vezane za rat devedesetih na području bivše Jugoslavije reprezentativno progovara o istome (*Ponovno rođen* (*Twice Born*, 2012) talijanskog redatelja Sergia Castellitta).

Govoreći o filmskim rodovima koje “dijelimo na tri osnovna: dokumentarni, igrani i eksperimentalni”, gore spomenuti filmovi pripadaju rodu igranih filmova, na kojima će i ostati naglasak u nastavku rada (Gilić u Stanić i Ružić, 2012: 43). Filmolog Ante Peterlić, ukazuje kako “kriteriji za klasifikaciju filmskih rodova nisu jednostavni”, te je bitno obratiti pozornost na tzv. “hibridizaciju rodova” (Peterlić u Stanić i Ružić, 2012: 44).

Igranim filmom se progovara o 'ozbiljnim' temama koje bi bile prikladnije za dokumentarni film. Ključno je ovdje spomenuti misao slavnog redatelja Jean-Luca Godarda o tome da “dok dokumentarni filmovi pokušavaju biti igrani, igrani filmovi teže postati dokumentarni” - a samim time se i predstaviti kao povijesni narativ i vjerodostojna slika o određenom vremenu/prostoru, što je na spomenutim filmovima uistinu vidljivo (Godard u Stanić i Ružić, 2012: 44).

Upravo takva “fikcionalna konstrukcija povijesnih priča, dovela je do zapadne orijentalizacije Orijenta, do balkanizacije Balkana” (Savić, 2003: 227). Naime, Zapad preuzima “interpretativni monopol” koji se zasniva na generalnoj tvrdnji “Oni sebe ne mogu predstaviti: stoga, ih mi moramo predstaviti” (ibid.). Već prije spomenuti model hegemonije ulazi i u sferu medija, a Zapad uzevši stvar u svoje ruke, kreira povijest i piše priču o Balkanu kroz vlastitu vizuru, pokušavajući isto prikazati na neutralan način.

8. Balkan = Kusturica

Govoreći o Balkanu i filmu, odnosno o redateljima s Balkana, nerijetko je najčešća prva asocijacija sarajevski filmski režiser i scenarist Emir Kusturica. Svojim djelima, koja su svjetski poznata i priznata: nagrađivan 1978. na filmskom festivalu u Karlovym Varyma (film *Guernica*), 1981. dobitnik Zlatnog lava na Venecijanskom filmskom festivalu (film *Sjećaš li se Dolly Bell?*), dvostruki dobitnik Zlatne palme na filmskom festivalu u Cannesu (filmovima *Otac na službenom putu* i *Underground/Podzemlje*) i dr. postignuća; Kusturica dobiva etiketu najistaknutijeg redatelja na području Balkana u očima Zapada (Pavičić, 2011). “Kada ljudi pišu o kinematografiji Balkana, onaj o kojem neminovno pišu jest Kusturica, kao da ne postoje drugi vrijedni regionalni primjeri (ili kao da nitko nikada nije vidio nijedan film iz regije osim njegovog)” (Slugan, 2011: 2).

Jednim od njegovih najpoznatijih djela, crnom komedijom *Podzemlje (Underground)* nastaloj u francusko-njemačkoj koprodukciji, 1995. godine, Kusturica ne samo da osvojivši Zlatnu palmu postaje svjetski poznat, već se kroz njegovu vidljivost pojačava i vidljivost Balkana za

širu publiku. Prema filmskom teoretičaru Mariu Sluganu, Kusturičin *Podzemlje* (*Underground*) predstavlja tzv. *locus classicus*⁹ za Balkanske studije” (ibid.).

Tragikomičan, a ujedno i kaotičan film *Podzemlje*, temelji se na priči o obiteljima koje, skrivajući se u tajnim podzemnim prostorijama za vrijeme nacističke okupacije Beograda, kroz smijeh i veselje života nadvladavaju teškoće življenja. Film je podijeljen u tri dijela. Prvi dio događa se za vrijeme Drugog svjetskog rata, drugi dio za vrijeme komunizma i Titove vladavine u bivšoj Jugoslaviji, a treći dio filma vezan je za ratna zbivanja devedesetih godina na istom području. Nosioci fabule su glavni likovi Marko Dren (Predrag Manojlović) i Petar Popara Crni (Lazar Ristovski) koji dijele vatrenu požudu za ženama (između ostalih i istom ženom Natalijom - čiji lik tumači Mirjana Joković), alkoholom i tučom, a proizvodnjom i prodavanjem oružja stječu bogatstvo i narodnu hvalu. Preselivši se u kompleksnu mrežu u podzemlju Beograda netom nakon bombardiranja grada, Marko uvjerava Crnog kako bi trebao ostati skriven do kraja rata. Uspjevši u svom naumu, Marko, ne samo da svom prijatelju/kumu Crnom, preotima ženu (Nataliju), već i obmanjuje ostale ljude u podzemlju šaljući preko razglasa fiktivne izvještaje o njemačkim pobjedama te općenitom stanju 'na površini'.

Kusturica u filmu *Podzemlje* na simboličan način, uvodeći već i na početku filma zoološki vrt (iz kojega se životinje nakon bombardiranja razbježe po cijelom Beogradu) prikazuje kako, zapravo, rat iz ljudi izvlači ono životinjsko, predcivilizacijsko. Na taj način ne samo izjednačavajući ljude sa životinjama, već prikazujući kako bez normi, koje u ratu ne postoje, ljudi postaju veće životinje od životinja samih. Simbolično spomenute scene, zaokružene su pozadinskom, tipičnom balkanskom muzikom popraćenom trubačima, koji se pojavljuju kao lajtmotiv i cijeloj priči daju ton i nijansu divljaštva i oslobođenosti.

Poigravajući se sadržajem i formom, Kusturica ovim filmom preispisuje povijest. Primjerice, kroz scenu pucanja na Franza, njemačkog generala, Kusturica progovara o sarajevskom atentatu 28. lipnja, 1914. godine na austrougarskog prijestolonaslijednika, nadvojvodu Franza Ferdinanda. U formalnom smislu sekvence filma odvaja crnim kadrovima s tekstom, te ih organizira kao u klasičnom, nijemom filmu, s kratkim sažetkom radnje i mjesta. S jedne strane, Kusturica se koristi elementima dokumentarnog filma (bombardiranje, gradovi u ruševinama, ratno stanje) i igranog filma (život u podzemnim prostorijama; od svakodnevnih radnji do vjenčanja, slavlja itd.), te na taj način kao da čini i presjek u svijesti

⁹ klasičan slučaj, primjer

pojedince. 'Na površini' se očituje ono svjesno - realno, a u *Podzemlju* je ono podsvjesno, nagonsko i divlje isprepletano stereotipima o balkanskim narodima. Glavni likovi su ujedno i tipični primjeri onog što suvremeni kulturni kritičar Frederic Jameson naziva "Homo Balcanicus - balkanskim divljim čovjekom" (Jameson, 2004). Riječ je o mačističkom pojedincu (termin se odnosi na pripadnike muškog roda) nošenom iracionalnim strastima, koji teško odolijeva porocima, a nekontrolirajući vlastite porive, postaje rob vlastitih impulsa (Pavičić, 2011).

Ipak, vidljivo pretjerano naglašavanje istih dovodi ne samo do prihvaćanja zakačenih etiketa nastalih procesom balkanizacije (zapadno kreiranje slike o Balkanu), već su one u samom filmu i pojačane. Tako je dakle, vidljiva tzv. samobalkanizacija - koncept koji se "temelji na groteski, karikiranju, uključuje elemente slapsticka i logiku animiranog filma, te interiorizira zapadni pogled na Balkan na način da unutar sebe uključuje hiperbolizirane kulturne stereotipove o njemu" (Pavičić, 2011: 21). Filmski kritičar Jurica Pavičić zaokružuje koncept takozvanim "balkanskim stanjem" koji se očituje u društvenoj krizi doživljavanja rata kao trajnog i nepopravljivog stanja" (ibid.).

Konkretno, u slučaju *Podzemlja* spomenuta samobalkanizacija vidljiva je kako u kaotičnom načinu života ispunjenom pretjeranim hedonističkim i nagonskim elementima, također i u konstantnom ratnom stanju koje obilježava čitav narod; u filmu je vidljivo, kako doista rat nikada ne prestaje - sve se vrti oko rata te je on ključna odrednica života svakog od pojedinca. Prema riječima Bernda Baudera, umjetničkog ravnatelja Filmskog festivala u Cottbusu, *Podzemlje* je jedan od filmova koji odlikuje "folklorističkim i egzotizirajućim načinom prikazivanja; nadjeven je grubim humorom koji potpomaže u stvaranju slike Balkana kao "regije u kojoj se naveliko slavi, loče i puca, slike koja se temelji na utrživim predrasudama"¹⁰ (Buder u Šošić, 2009).

Iznimno cijenjena bugarska filmska teoretičarka Dina Iordanova, u čijem se fokusu rada nalazi refleksija jugoslavenskih ratova 90-ih na filmu, u svom prikazu *Conceptualizing the Balkans in Film* ističe kako je *Podzemlje* "film o grubom preživljavanju i ličnoj politici parazitizma" koji su obilježeni "bizantskim mentalitetom i oportunistom"; drugim riječima ona ga vidi kao nešto potpuno "balkansko" (Iordanova u Bjelić, 2003: 427). U kontekstu samobalkanizacije, Iordanova upućuje na element "samo-egzotiziranja" koje postaje "povlašteni način samorepresentacije Balkana; kako u Kusturičinom *Podzemlju*; tako i u

¹⁰ internetski izvor : http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32531

radovima drugih redatelja (*Prije kiše* (1994) Milča Mančevskoga, *Lepa sela lepo gore* (1996), *Rane* (1998) Srđana Dragojevića i dr.), upravo kako bi se ispunila očekivanja Zapada” (Jordanova, 2001: 56).

Filmovi samobalkanizacije, iako naizgled apolitični, zapravo imaju svrhu na suptilan način poslati poruku o tome da “Balkance i njihove sukobe valja ostaviti na miru, jer na tom području žive takvi ljudi, balkanski divljaci, koji svako malo jednostavno moraju ratovati; krvoproliće se implicitno objašnjavalo svojevrsnim prokletstvom podneblja...” (Pavičić u Heidl, 2012).

U gore spomenutom, makedonskom filmu *Prije kiše*, (*Before the Rain*, 1994) Milče Mančevskog; također svjetski poznatom, no u manjoj mjeri u usporedbi s Kusturićinim *Podzemljem*; koncept samobalkanizacije najjače je uočljiv u unutrašnjem sukobu glavnog lika, makedonskog ratnog fotografa Aleksandra (Rade Šerbedžija), koji se provevši dvadeset godina u Londonu vraća u svoj rodni kraj, na Balkanu, te proživljava unutrašnji konflikt ličnosti s jedne strane zapadne racionalnosti i civiliziranosti s kojom se naviknuo živjeti te s druge strane nasilne netolerancije balkanskih naroda kojima pripada krvnom vezom. U svijesti glavnog lika se dakle očituje kontrast Zapada i Balkana, no kako bi se u filmu “ispunila samobalkanizacija” - barbarski narod Balkana (ljudi iz rodnog sela glavnog glumca) figurativno ubijaju glavnog glumca, a time ujedno i simbolično ubijaju tračak humanizma i crtu civiliziranog Zapada na Balkanu. Time se potvrđuje i stereotip balkanske tvrdoglavosti, koja leži u uništavanju svega i svih koji se pokušavaju izdići iznad balkanskog-primitivnog mentaliteta.

U spomenutom filmu, prisutna je međusobna netrpeljivost naroda koja utjelovljuje tzv. “jugoslavenski konflikt”, koji je posebice vidljiv u odnosu između Makedonaca i Albanaca, a konstantnim vraćanjem na povijest (jedan od likova izgovara: “Vrijeme je da naplatimo pet stoljeća naše krvi”) odnosno njezinom cikličkom poimanju koje potvrđuje 'balkansko stanje'. Pozivanjem na krug; koji se u filmu *Prije kiše* prikazuje u formalnom smislu kroz cikličku dramaturgiju, te sadržajno i simbolički u filmu (“Vrijeme nikada ne umire, krug nije krug” – grafit na zidu – kadar u filmu), Mančevski kod (osobito zapadnog) gledatelja “izravno priziva jednu od omiljenih metafora balkanističkog imaginarija - metaforu Balkana kao “polumitskog” prostora gdje se “povijest uvijek ponavlja”, a narodi žive u “ciklusima vječne mržnje i zavade” (Halligan u Pavičić; 2011: 143). Filmska teoretičarka Nevena Daković, naglašava kako upravo spomenutom simbolikom kruga, Mančevski “pothranjuje jedan od

najomiljenijih i najukorjenjenijih stereotipa balkanističkog mišljenja, uvjerenje kako je na Balkanu rat regionalno neizbježna i specifična sudbina” (Daković, 2008: 109).

Mnogi su ovdašnji kritičari i autori poput Elizabete Šeleve i Jurice Pavičića; upravo film Mančevskog kao i Kusturičine navodili kao primjer autostereotipizacije i ugađanja zapadnim očekivanjima” (Luketić, 2011: 352). Pa tako, iako svjetski priznat i hvaljen, rijetko se, međutim, događa da balkanski intelektualci hvale spomenute (posebice Kusturičine) filmove. Taj čudan kulturni fenomen, “odbacivanja svjetskog uspjeha” je, prema Bjeliću. “*de riguer* za mnoge balkanske intelektualce, koji smatraju da se u njima veličaju balkanski stereotipovi” (Bjelić, 2003: 31). Naime, smatraju kako se kroz njegove filmove glorificiraju balkanski stereotipi “turobnog nasilja i nepromišljene ekstravagancije” koji ujedno zabavljaju Zapad “obrnutim rasizmom” (ibid.).

Iordanova govoreći o dvosmjernosti konstrukcije stereotipa o Balkanu navodi kako “Balkan kao sinonim za europskog Drugog nije isključivo konstrukt Zapada, već su njegovoj popularizaciji u jednom diskursu također pomogli pojedini sineasti iz regije koji su prihvatili i slijedili trend (samo)egzotizacije” (Iordanova u Borjan, 2013: 9). Ali nadodaje kako je upravo takva samobalkanizacija (u spomenutim filmovima), dovela do učvršćivanja (svjesna nepreciznosti termina) ”balkanskog filma - Balkan cinema” - filmovi koji predstavljaju važne sastavnice balkanskog života i identiteta” s naglaskom na širi društveni kontekst (Iordanova u Pavičić, 2011, 242). Podrazumijevajući pod pojmom “određene stilske i tematske sličnosti među filmskim zapisima jugoistočne Europe, proizišle iz slične povijesne i kulturne baštine”, čiji se model zasniva na : “temi rata - asimilaciji i memoriji, farsu, tematiziranju balkanskog kompleksa inferiornosti”, naglašava i zanimanje Zapada za Balkan koje distribucijom takvih filmova raste (Borjan, 2013: 9 i Pavičić, 2011: 248).

U nastavku će uslijediti usporedna analiza filmova koji zadiru u spomenutu problematiku (auto)stereotipiziranja Balkana te primjena navedenih teorija o (samo)balkanizaciji.

9. Zapad o Balkanu

U ulomcima koji slijede, cilj je analizom filmova pokušati odgovoriti na (u uvodu spomenuta) pitanja vezana za samo prikazivanje Balkana i Balkanaca, prvo u filmovima nastalih od strane Zapadnih, a kasnije i u filmovima nastalih pod palicom redatelja s Balkana - s posebnim naglaskom na sadržaj i kontekst, korištenu simboliku, stereotipe i metaforu koja zaokružuje percepciju Balkana. Konkretno u nastavku će se ispitati motivacija nastajanja filmova o Balkanu, način prikaza istih te razlike i/ili sličnosti u poimanju Balkana.

Okvir nastajanja filmova vezan je za godine od tragičnih devedesetih naovamo, a filmovi čije će (komparativne) analize uslijediti su: *U Zemlji krvi i meda (In the Land of Blood and Honey, 2011)* i *Kao da me nema (As if I am Not There, 2010)* te *Dobrodošli u Sarajevo (Welcome to Sarajevo, 1997)* i *Harrisonovo cvijeće (Harrison's Flowers, 2000)*.

Temeljna autorica, čija će djela poslužiti kao okosnica teorijskoj podlozi jest već spomenuta bugarska teoretičarka Dina Iordanova. Njen doprinos balkanističkom diskursu prvenstveno leži u proučavanju istočnoeuropskog i balkanskog filma te kinematografija istočne Europe i Balkana. Iordanova je u svojim radovima “dekonstruirala orijentalistički diskurs Zapada”, čineći to komparativnom analizom filmova redatelja Balkana i stranih filmova o Balkanu - uspoređujući percepciju Balkana “izvana” s onom “iznutra” te upućujući na opreku između eurocentričnog i balkanocentričnog diskursa (Iordanova u Borjan, 2013: 9).

9.1. *Dobrodošli u Sarajevo (1997) i Harrisonovo cvijeće (2000)*

Posebno zanimanje Zapada za područje Balkana vidljivo je tijekom devedesetih, “kada je Balkan (preciznije: njegov jugoslavenski dio) uzburkao imaginaciju Zapada vijestima o besprimjernim krvoprolićima i ratnim okrutnostima” (Pavičić, 2011: 245). U svom djelu *Cinema of Flames (2001.)*, Iordanova, proučavajući Balkan na filmu, ali i općenito, u centar stavlja rat devedesetih na području bivše Jugoslavije, s posebnim naglaskom na rat u Bosni i Hercegovini koji je bio “predmet istraživanja u četrdesetak kolumni, članaka, izvještaja i drugim medijskim zapisima, a snimljeno je i preko dvjesto dokumentaraca, te na taj način postao 'događaj' koji je nakon 1989. (pada Berlinskog zida) najviše okupirao medijsku

pozornost i pažnju brojnih filmskih redatelja” (Iordanova, 2001: 10). U ovom trenu važno je podsjetiti kako se ovaj diplomski rad bavi isključivo igranim filmom, o kojem također piše i Iordanova.

“Balkanski konflikt” zainteresirao je brojne filmske produkcijske kuće, te on postaje predmet “internacionalnog projekta”, a “stotine intelektualaca iz Velike Britanije, Sjedinjenih Američkih Država, Kanade, Francuske, Belgije, Nizozemske, Švicarske, Austrije, Norveške, Španjolske, Italije, Češke Republike, Grčke, Australije, Novog Zelanda i Rusije angažiralo se u javnoj podršci u svrhu okončavanja rata u bivšoj Jugoslaviji” (ibid.). Dok je svaki film govorio svoju priču, u fokusu je najčešće bila opsada Sarajeva, koja je trajajući od “1992 - 1995. godine obilježena kao jedna od najdužih u povijesti modernog ratovanja”, te ni ne čudi što je upravo ona privukla pažnju brojnim svjetskim redateljima¹¹. Prilazeći istoj tematici na različit način, u svakom od filmova vidljiva je (in)direktna intervencija na sam događaj rata.

Mišljenja je, Iordanova kako je prvenstveno i neminovno spomenuti film *Dobrodošli u Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, 1997) Michaela Winterbottoma nastao u britansko-američkoj koprodukciji. Sa pomiješanim glumačkim sastavom koji se sastoji od stranih: Woody Harrelson, Stephen Dillane, Marisa Tomei) i domaćih glumaca od kojih je najpoznatiji Goran Višnjić; bio je široko distribuiran te po brojnim kritikama postaje najprestižniji i najgledaniji film u svijetu na temu o ratu u Bosni devedesetih (ibid.).

U slučaju filma *Dobrodošli u Sarajevo* intervencija na ratna zbivanja prikazana je kroz prizmu ratnog novinarstva. Naime, glavni likovi, novinari Michael Henderson (Stephen Dillane) i Flynn (Woody Harrleson) zajedno sa svojim ekipama, izvještavajući o stanju u Sarajevu, nailaze na sirotište o kojem odlučuju napraviti reportažu i kroz iskustva djece približiti ostatku svijeta strahote rata u Bosni. Ovom uznemirujućom dramom prikazuju se stravične scene: pucanja po ulicama, bježanja ljudi kako bi spasili glavu, općenitog kaosa u opkoljenom i bombardiranom Sarajevu te vječnog straha za vlastitu egzistenciju (primjerice u sceni u kojoj snajperist puca na majku mlade na njenom putu prema vjenčanju) - što s jedne strane novinar Flynn iskorištava kao materijal za dobru priču, dok s druge strane novinaru Michaelu otvara oči, te se odlučuje maksimalno angažirati kako bi zajedno sa svojom novinarskom ekipom izvukao (ilegalnim prijelazom granice) nedužnu djecu (točnije djevojčicu Emiru) iz situacije koja ih je zadesila. Simbolično se može shvatiti kako je Zapad/Okcident (kroz lika Michaela) taj koji pomaže Istoku/Balkanu (kroz lik djevojčice

¹¹ Internetski izvor. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54582>

Emire), a ujedno je on i nužan kako bi intervenirao i svojim dijelom pokazao svoju veličinu i dobročinstvo što djeluje poput kojekakvog klišeja. S druge strane pak lik Flynnna, taj je koji otvoreno daje do znanja kako je u Sarajevu upravo radi spektakla koji gledatelji očekuju, tragedije koje narod proživljava, koje mu se nerijetko događaju i pred njegovim očima, u ovom slučaju padaju u drugi plan.

Filmska kritičarka Mercedes Maroto Camino predlaže kako “film korespondira konzervativnom žanru western-a, u kojem su novinari kauboji, a kamere su njihovi pištolji”; samo što je u ovom slučaju divlji Zapad - divlji Balkan, a kauboji su novinari sa Zapada koji svojim pištoljem - kamerom direktno utječu na percepciju, doživljaj, ali i kreiranje slike o Balkanu (Camino u Bennett, 2013: 40). Uloga novinara, zajedno s njihovim “oružjem” - kamerom, bitna je u kreiranju i prenošenju “znanja o zbilji, koje u medijatiziranom svijetu ne dobivamo na temelju neposrednog iskustva, već posredstvom različitih sredstva informiranja” (Stanić i Ružić, 2012: 8). Filmski teoretičar James Chapman u kontekstu prijenosa informacija s ratnih zbivanja vezano za *Dobrodošli u Sarajevo* primjećuje kako su: „Sami novinari postali toliko desenzibilizirani za scene smrti i razaranja kojima svjedoče, da se mogu odnositi na svijet oko sebe samo posredovanim slikama“ (Chapman, 2008).

Redatelj Winterbottom se, prateći svoj filmski stil, poigrava kombinacijom elemenata dokumentarnog (arhivski snimci, autentična lokacija - Sarajevo) i igranog filma (fikcija – igrane scene), pa tako, ubacujući povijesne ratne isječke u fiktivnu filmsku priču, na umjetnički način progovara o činjenicama.

Iako najgledaniji i svjetski prepoznat, film *Dobrodošli u Sarajevo* naišao je na negativne kritike. Sama Iordanova zaključuje kako su “film napravili oni kojima Sarajevo nije od osobnog značaja; za njih ro je samo jedan od projekata, čiji su autori prekasno reagirali, te je film izašao prekasno” (Iordanova 2001: 251). Dakako da ovaj film ostavlja određen efekt na gledatelja, te ne samo da se njime namjeravalo prikazati ratno stanje i sudbinu ljudi koji su nedužno stradavali radi političkih ciljeva, no također film je i opravdana kritika Zapadu koji nije učinio dovoljno kako bi zaustavio pokolj u Bosni.

Isto tako, paralelno uspoređujući spomenuti film zajedno s filmom *Harrisonovo cvijeće* (*Harrison's Flowers* 2000) redatelja Elie Chozraqui-a; može se reći kako Zapad počinje rat shvaćati kao spektakl. Naime, potonja ratna drama se odvija u Hrvatskoj, za vrijeme ratnih stradanja u devedesetima prošlog stoljeća. Radnja prati Amerikanku Saru Lloyd (Andie MacDowell) koja ne mogavši se pomiriti s viješću o smrti supruga,

fotoreportera Harrisona (David Strathairn), odlučuje otići u ratom zahvaćenu Hrvatsku kako bi ga pronašla i spasila. Sama priča nudi prikaz i percepciju Amerikanke o ratnim zbivanjima na Balkanu te strahotama i gadostima koje na putu susreće (mladog kolegu ubija četnik, a nju isti pokušava silovati), koje ujedno i služe kao prikaz doživljaja Balkana kao nasilnog i divljeg u očima Zapada. Balkan je još jednom prikazan kao nasilan, divlji i barbarski. S obzirom na to, film može biti i ilustracija onoga što je *New York Times* opisao kao „trzaje odnosno muke 'nepomirljivih zaraćenih plemena', neshvatljivih civiliziranom svijetu“¹² (cit. u Galt u Allmer, 2012: 227). Ovom izjavom potvrđuje se još jednom dihotomija ('mi i 'oni') koja se kroz medije neprestano upisuje.

Iako, dakako, realistično prikazivanje ratnih scena, gledatelja ne ostavlja ravnodušnim, ipak bitno je primijetiti kako je *Harrisonovo cvijeće* film pun nelogičnosti: od geografskih i povijesnih (bježanje ljudi iz Osijeka i Vinkovaca u Vukovar) do onih lingvističkih i nacionalnih (lapsusi u govoru lika Hrvata, od načina izgovora - američki glumci tumače hrvatske, bošnjačke i srpske likove; do odabira riječi 'žurnalist' i 'bre' koji ne pripadaju hrvatskom jeziku) te samo snimanje koje se odvijalo u SAD-u i Češkoj Republici; jasno dovode do opadanja autentičnosti, ali i problema nedovoljno detaljnog proučavanja i provjeravanja povijesti i činjenica, no ujedno i nemar za istima. „Okosnica filma je potresna sudbina zapadnih ratnih fotoreportera koji se izlažu životnoj pogibelji u nekim grubim ratovima koji ih se ne tiču ili ih uopće ne razumiju“ (Škrabalo, 2008: 193). Dakle, uzevši u obzir da je ovaj film napravljen u svrhu posvete za 48 novinara koji su poginuli izvještavajući o strahotama rata na području Vukovara (navedeno u filmu), jasna je i bit filma, koja nedvojbeno nije vezana za tragediju koja se dogodila ljudima koji žive na tim područjima, već važnost pojedinaca koji su zaslužni za prenošenje vijesti te omogućavanje praćenja ondašnje situacije na 'konfliktnom Balkanu'. Još jednom primjetno, rat postaje spektakl koji ne samo da je medijski popraćen i gledan, već su i životi gubljeni kako bi se vijest prenijela.

Dok su oba filma fokusirani na ratno novinarstvo, te snalaženje zapadnih novinara na području Balkana, uočljivo je kako je i slika Balkana u oba filma vrlo slična. Kaotično stanje - rat, kako je prikazano u Kusturičinom filmu samobalkanizacije *Podzemlje*, i u ovom, iz čovjeka izvlači ono najgore, ono životinjsko i nagonско. Narodi na Balkanu su ratom označeni i etiketirani, te dok se s jedne strane nalaze žrtve koje bježe i spašavaju vlastite živote, s druge strane se nalaze agresivni nasilnici koji opravdavaju već davno konstruiranu

¹² originalan tekst : „...illustrations of the travails of "irreconcilable warring tribes", incomprehensible to the civilised world“

sliku "balkanskih naroda". Luketićeva navodi kako su u: "eurocentričnoj vizuri i stereotipovima natopljenim diskursima balkanski narodi mogli biti ili žrtve ili krvnici; a prema logici nacionalnih kvalifikacija, takvima su se percipirali čitavi narodi" (Luketić, 2013: 87). Takva slika dakako djeluje pomalo ekstremno, te Iordanova upozorava na "neujednačenosti u velikim razmjerima između zapadnjačkog prikaza balkanske kulture i naroda i samoprikaza redatelja iz iste regije" (Iordanova u Bugarin, 2011: 203). Potonja će biti detaljnije prikazana u analizama filmova 'domaćih' redatelja. Dok spomenuti filmovi ne dovode u velikoj mjeri u fokus stereotipe Balkanskih naroda, isto nije slučaj i u filmovima koji slijede.

9.2. U zemlji krvi i meda (2011) / Kao da me nema (2010)

Jedan od najrecentnijih primjera balkanizacije u filmovima Zapada, odnosno primjer eurocentričnog pogleda na Balkan, zasigurno je redateljski prvijenac svjetski poznate glumice, humanitarke i redateljice Angeline Jolie *U zemlji krvi i meda* (*In the Land of Blood and Honey*, 2011). Ovim filmom, Jolie prije svega u fokus dovodi pitanje silovanja žena za vrijeme rata devedesetih na području Bosne i Hercegovine. O spomenutoj tematici progovara kroz ljubavnu priču između mlade slikarice, muslimanke Ajle (Zana Marjanović) i srpskog policajaca Daniela (Goran Kostić) koja započinje 1992. godine u noćnom klubu u Sarajevu. Na vrhuncu napetosti između njih dvoje, simbolično puca eksploziv, kojim započinje rat, te se u sljedećih nekoliko kadrova doznaje kako se oni nalaze na suprotnim stranama. Danijel je sin generala Nebojše Vukojevića (Rade Šerbedžija), koji je glavni i odgovoran za zlo koje se nanosi civilima u Sarajevu, a među kojima se nalazi i Ajla, njena sestra i drugi prijatelji i poznanici. Nakon nekoliko tjedana od susreta, Ajla kao i druge žene iz njene stambene četvrti biva deportirana u logor, u kojem ponovno nailazi na Daniela, koji je sada vojnik Republike Srpske. Dok su u logoru žene, muslimanke, silovane i maltretirane, Danijel, smilujući se nad Ajlom, zabranjuje drugim vojnicima da je iskorištavaju te joj daje vlastitu sobu i dodijeli zadatak da ga slika. Kroz film Ajla pokušava dva puta pobjeći. Iz drugog pokušaja uspijeva u svom naumu te spletom okolnosti nailazi na sestru i poznanika Tarika s kojima zajedno kuje plan protiv suparnika. Ipak bivaju ulovljeni i vraćeni u logor, a njihov se plan ostvari tek nakon nekog vremena kada Ajla izda Danijela te otkrije tajni položaj NATO-u i Armiji BiH, koji potom bombardiraju tajno mjesto sastanka Vojske Republike Srpske.

Odnos između Ajle i Danijela pomalo podsjeća na holivudsku 'već viđenu' ljubavnu zabranjenu priču, no da takva ipak nije, vidi se iz posljednjeg tragičnog kadra u kojem Danijel nakon njene izdaje, ubija Ajlu te time okončava ne samo njen život i njihovu ljubav već i svoju vezu sa zdravim razumom.

Ukoliko gledatelj na tren pomakne fokus iz prvog plana te ga premjesti na sporedne glumce, primijetit će redateljčino korištenje stereotipa za narod s ovog područja. Vojnici koji su stalno pijani, narod koji je neuhranjen, želja za Coca-Colom kao da je riječ o božjem daru i slično čime se implicitno primjenjuje eurocentričan pogled, te se simbolično koriste elementi iz popularne, zapadne kulture konzumerizma. Što se tiče eksterijerne scenografije i njenog prikaza, primjećuje Iordanova, kako se Zapadno medijsko prikazivanje Balkana svodi se na vrlo slične slike : razrušene crkve i džamije, izbjeglice u logorima (posebice žene), zalutale ovce po prašnjavim ulicama sela i vanzemaljske snage UN-a"; a ovaj film je samo jedan u nizu koji se pridržavao tog "kalupa" (Iordanova, 2001: 5). Spomenuto se može i povezati sa ciljanim kontrastiranjem urednog i uređenog Zapada s prljavim i kaotičnim Balkanom. Pojam *balkanizacije* koji Todorova (kritički) povezuje s dehumanizacijom, deestetizacijom te općenitim uništavanjem civilizacije, o čemu je bilo više govora u prvom dijelu rada, provlači se kroz cijeli film. Posljednje je vidljivo u scenama: silovanja žene (Esme, čiji lik tumači Jelena Jovanova) pred svim ostalima, ubijanja djeteta (u naletu ludila Ajlina susjeda baca dijete s prozora zgrade), korištenje žena kao štita za vrijeme pucanja te izivljavanje pucanjem na civile (scena u šumi – osvajanje teritorija) i sličnima. Nadalje, u filmu se može primijetiti, donekle, nijansiranje likova po 'dobroti' (podjela na dobre i loše), ali i disbalans među sukobljenim stranama. Sama redateljica i tvrdi kako balansa u ratu nije bilo, te nije imala namjeru kreirati ga. Time *U zemlji krvi i meda* nailazi na kontroverzne kritike te zadobiva etikete nepoželjnog u Srbiji. Ono što je ipak u fokusu ovog filma jest kritika upućena međunarodnoj zajednici koja nije na vrijeme intervenirala i zaustavila spomenuta nedjela.

Ovaj film, kao i ostali jedan je od pokušaja prikazivanja objektivne slike Balkana (koja kao takva ne može postojati). Iako vjerodostojnost prikaza leži u glumačkoj postavi koju čine: hrvatski, srpski te bosansko-hercegovački glumci, ona zakazuje u dijelu jezika. Film je sniman i na engleskom jeziku i na bosansko-hercegovačkom/srpskom/hrvatskom, te je u konačnici ispao kombinacija spomenutih jezika, što ne samo da remeti pokušaj prikazivanja realne slike, već da naslutiti kako se engleski kao jezik Zapada postavlja kao dominantniji u odnosu na jezike s Balkana. Na taj način kao da se 'oduzima izvornost' cijele priče u dijelovima u kojima je zastupljen engleski jezik. Uz to primjetan je iskrivljeni naglasak

'domaćih' glumaca iz čega se također da iščitati kako glumci – narod s Balkana nikada neće moći pobjeći od svog prirodnog - naglaska (od svog urođenog) iako to pokušavali činiti engleskim jezikom, jezikom Zapada – civilizacije. Uzevši spomenuto u obzir, riječ o imperijalno nadmoćnijem jeziku kojim se, dakle, i raspada autentičnost cijele priče. Iako naturalističkim scenama prikaza ratnog stanja, mučenjima i silovanjima te općenito svojim sadržajem film pokušava, a u određenoj mjeri i uspijeva, ponuditi realno stanje stvari u ratu, osim jezika, niz kontekstualnih odrednica ga na tom putu sputava. Uz spomenute, također i činjenica kako film nije sniman na izvornom mjestu ispričane priče već u Mađarskoj, ali i sama ljubavnu priču kao temelj fabule djela, čine ovaj film, samo 'jednim u nizu' filmova koji u konačnici, 'holivudiziraju tragediju'. Ipak, u obranu redateljici, valja uzeti i u obzir kako je film nastao prvenstveno kako bi se progovorilo o ženama žrtvama nasilja u ratu.

Na film Angeline Jolie, podsjeća i tematski je srodna drama *Kao da me nema (As if I am Not There, 2010)* irske redateljice Juanite Wilson nastala po istoimenom romanu hrvatske spisateljice Slavenke Drakulić. U njemu je također radnja filma vezana za intimne traume silovanja muslimanki u ratu na području bivše Jugoslavije. Priča je prati život mlade učiteljice Samire (Nataša Petrović) koja je, preselivši se iz Sarajeva u manje selo, nedugo nakon početka rata u Bosni, zajedno sa drugim ženama iz sela odvedena i zatvorena u logor u kojem postaje zatočenicom, sluškinjom i seksualnim objektom srpskim vojnicima. Samirina ljepota njeno je prokletstvo, te koliko god se pokušavala ne isticati, ipak upadne u oko Kapetanu (Feđa Štukan) te postaje njegova ljubavnica. Ipak, ubrzo nakon njen život je opet izložen opasnosti, te iznova prolazi nasilne (i) seksualne napade, koji traju do oslobođenja iz logora.

Redateljica, kako ne bi skrenula s teme, te kako bi što vjerodostojnije prikazala brutalnost nad ženama za vrijeme rata (brutalnost je između ostalog prikazana i u sceni u kojoj trojica vojnika siluju protagonisticu filma); izostavlja (nepotrebne) romantične scene zblježavanja likova. Poanta filma nije (zabranjena) ljubavna priča, već očajni potezi u svrhu preživljavanja. Dijalozi su za razliku od prethodnog filma realniji, a sama radnja vizualno je pojednostavljena kako bi se gledatelj lakše poistovjetio se sa žrtvom/žrtvama.

Također, isto kao i u filmu *U zemlji krvi i meda* glumački sastav jest hrvatski, srpski te bosansko-hercegovački, no redateljica filma *Kao da me nema* i po pitanju jezika filma pokušavajući naglasiti realnost prikaza, zadržava u potpunosti izvorne (materinske) jezike glumaca, čime se dakako zadržava, ali i osnažuje autentičnost.

No ipak, dok film *Kao da me nema* nije postigao slavu u svjetskim razmjerima, film *U zemlji krvi i meda*, osim slave, nailazi i na brojne, često negativne kritike; u kojima je vidljivo kako se zamjera Jolie uplitanje, ali i pokušaj ponovnog ispisivanja povijesti, što njoj niti nije bio prvotni cilj.

Po premijernim prikazivanjima, film je naišao na podijeljenost u mišljenjima. Dok s jedne strane, kritičari hvale (primjerice Robert Beames za *The Telegraph*¹³) hrabrost redateljčinog podhvata, s druge strane, film nailazi na vrlo negativne kritike¹⁴. film ocjenjuju lošom ocjenom, smatrajući kako je redateljica samo zagrebla ispod površine, te je ne znajući previše o ratu u Bosni, pristrano pokušala prikazati ondašnje stanje.

Ipak, nužno je naglasiti kako oba, iznad spomenuta filma, svakako u srži žele prikazati međuetničke netrpeljivosti na području Bosne i Hercegovine (s naglaskom na vrijeme rata devedesetih godina). Čineći to kroz žrtvu žena, obje redateljice su imale cilj približiti i informirati širu publiku o gadostima i nedjelima koja se vrše nad ženama, a nerijetko se zataškavaju.

10. Balkan o Balkanu

Kao što je vidljivo u prijašnjim poglavljima, Zapadno medijsko prikazivanje Balkana svodi se na, ako ne identične onda na vrlo slične slike i prizore. Ikonički repertoar koji se sastoji od kadrova bombama razrušenih prašnjavih gradova, stravičnih prikaza ratnih zbivanja i sl; ostao je nepromijenjen kroz vrijeme, a općenita slika Balkana bila je homogena. Upravo je teoretičarka Iordanova, ta koja je prva “dekonstruirala zapadnjačku sliku Balkana kao homogene regije” (Iordanova u Borjan, 2013: 9). Ona naglašava heterogenost i različitost unutar iste regije, što se vidi i u samoj percepciji naroda na Balkanu koji se međusobno ne

¹³ „Film je očit rezultat iskrene, dugotrajne želje za podizanjem svijesti o ovim užasnim, dehumanizujućim događajima“ (Beames za *The Telegraph*, 15. veljače 2012)
internetski izvor: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9083790/Berlin-Film-Festival-Angelina-Jolies-In-the-Land-of-Blood-and-Honey-review.html>

¹⁴ „Realno, film je preslab u svakom mogućem segmentu i mislim da je Angelina uzela prevelik zalogaj, pa čak nisam siguran ni razumije li zaista događaje koji su se zbili na ovim prostorima, tj. u Bosni i Hercegovini, devedesetih godina prošloga stoljeća“ (Maričić za FAK.hr, 03. travnja 2019.)
internetski izvor: <http://www.fak.hr/recenzije/novi-filmovi/u-zemlji-krvi-i-meda/>

odnose vrlo dobro jedni prema drugima i više sami sebe vole smatrati jedinstvenima nego sličnima njihovim *balkanskim susjedima*” (Iordanova, 2001: 5).

U samoj regiji raznolikost je vidljiva u pismu - ćirilica, latinica (i grčki alfabet, ukoliko se teritorijalno i Grčku uvrsti pod Balkan); u religiji - islam te kršćanstvo koje se dijeli na rimokatoličko i pravoslavno; te u pisanju povijesti (posebnosti svake od država o istom teritoriju). Također, primjećuje Iordanova kako je u regiji vidljiva i problematika u kulturnoj identifikaciji, preciznije: “izolacijom jednih od drugih, specifična je situacija na Balkanu u kojoj će se radije jedna od država ugledati i težiti ka kulturnoj identifikaciji s nekom od zapadnih europskih država, nego sa svojom balkanskom susjednom” (ibid.).

Luketićeva tvrdi kako “sve negativne predodžbe o nasilju, zaostalost i barbarstvu, koje je Zapad projicirao na Balkan, balkanski narodi često projiciraju jedni na druge, na svoga prvog susjeda, na kulturu ili prostor preko državne granice” (Luketić, 2013: 133). Konstantno dijeljenje na “mi” i “oni”; “civilizirani, tolerantni, miroljubivi” i “divlji, nasilni, primitivni, netolerantni” nužno je kako bi se potvrdila iskonstruirana slika o vlastitom identitetu. Zbijajući sve narode s područja Balkana u isti kalup, kako bi se Europa u suprotnosti s istim iznova potvrđivala i samo-izgrađivala, isto tako i “Mi” (konkretno teoretičarka Luketić misli na primjer Hrvatske) činimo s “Drugima” kako bi ispunili istu svrhu (Luketić, 2013: 133).

Ipak, s obzirom na nametnutu, europeiziranu svijest, “Balkan nerijetko na sebe preuzima ulogu objekta, prihvaća diskurs pasivnosti, nedjelovanja i pokornosti te prisvaja uvriježenu, dugo vremena ponavljanju i nadograđivanu sliku o sebi” (Luketić, 2013: 134). S obzirom na spomenuto, u svrhu samorecepcije, Balkan djeluje kao da uživa u ulozi žrtve, te se često na taj način i samoreprezentira na filmu.

Pa tako, Jurica Pavičić, filmski teoretičar u djelu *Raspad Jugoslavije na filmu: Stil i ideologija* navodi “tri velike stilske tendencije”, odnosno “tri modusa reprezentacije”, koji su prema njegovom mišljenju bili “dominantni u postjugoslavenskim kinematografijama, s iznimkom Slovenije” (Pavičić, 2011: 21). Prva je tzv. “*film samoviktimizacije* - tendencija koja je osobito karakteristična za društva koja su se u ratnim zbivanjima devedesetih spontano i masovno osjećala kao žrtva (s karakteristikama propagandizma, nagovaračke retoričnosti, uporabom etnostereotipa nerijetko uz govor mržnje i sl.); zatim “*film samobalkanizacije* - tendencija koja se temelji na groteski, karikiranju, uključuje elemente slapsticka i logiku animiranog filma, interiorizira zapadni pogled na Balkan, tako da unutar sebe uključuje hiperbolizirane stereotipove o njemu” i posljednji “*film normalizacije* (ili konsolidacije) -

predstavlja potpun odmak od stilske dominante filma samobalkanizacije, karakteristike su minimalistički realizam, te promjene na svim razinama s obzirom na prijašnje tendencije: u tipologiji karaktera (junaci su katarzični i sposobni razriješiti probleme), u vizualnom pristupu, u stilskim postupcima, ikonografiji itd.” (Pavičić, 2011: 21-22).

Pavičić napominje, kako spomenute tendencije nisu sveobuhvatne, već služe kao ključ za razumijevanje postjugoslavenskog filma (mислеći na filmove nastale nakon raspada Jugoslavije, oformljivanja nacionalnih kinematografija pa sve naovamo), “te zauzimaju manjinski dio ukupne igrano-filmske produkcije od Zagreba do Skopja“ (Pavičić, 2011: 22).

U kategoriju filmova samoviktimizacije spadaju filmovi poput: “*Vrijeme za*” (1993.), “*Bogorodica*” (1999.), “*Anđele moj dragi*” (1996.). Riječ je dakle o filmovima koji su bili “dominantni u Hrvatskoj kinematografiji do Tuđmanove smrti, no također je bila prisutna i u kosovskoj i bosansko-hercegovačkoj kinematografiji”; obilježeni su “ratnom tematikom, izvanjskom agresijom, povišenim nacionalizmom i dominantnim osjećanjem kako je zajednica kojoj pripadamo nevinna i/ili bespomoćna žrtva” (Pavičić, 2011: 134-135). Također, osim spomenutih hrvatskih, u istoj kategoriji pridružuje se kosovski film “*Anatema*” (2006), a specifičnom iznimkom smatra se i film “*Go West*” (2005).

Pod drugu tendenciju - filmova samobalkanizacije, prije svega ubrajaju se već spomenuti i analizirani filmovi - “*Podzemlje*” (*Underground*, 1996.) Emira Kusturice, “*Prije kiše*” (*Before the Rain*, 1994) Milče Mančevskog, te im se pridružuju: “*Lepa sela, lepa gore*” (1996), “*Rane*” (1998), “*Do koske*” (1997), “*Bure baruta*” (1998), “*Bal-can-can*” (2003), “*Sivi kamion crvene boje*” (2004) i sl. U spomenutim filmovima vidljivo je da “u sebe, u svoju poetsku teksturu i kinematsku izvedbu inkorporiraju dominantan pogled, koji metaforički predstavlja ‘Zapadno oko’; a karakterizira ih „prenapuhivanje klišeja, beznadno ponavljanje muških stereotipa preko kojih se post-jugoslavenski prostor predstavlja kao zona koja teži tomu da se zadovolji zamišljena potreba za nasiljem od strane spomenutog Zapadnog oka” (Longinović u Pavičić, 2011: 171).

Korpus posljednjeg modusa, filmovi normalizacije (odnosno konsolidacije), sastoji se od “nekoliko desetaka dugometražnih igranih naslova iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Srbije“ (Pavičić, 2011). Riječ je o filmovima poput: *Grbavica* (2006); *Kod amidže Idriza* (2004), *Oprosti za kungfu* (2004), *Snijeg* (2008), *Put lubenica* (2008), *Armin* (2007), *Crnci* (2010), *Ordinary people* (2009) itd.

Ovi filmovi učestalo se bave aktivnim junacima koji su potpuna suprotnost *homo balcanicusu*.¹⁵ Kroz film oni razrješavaju osobnu traumu, probleme uzrokovane ratom i/ili krahom sustava i/ili naslijeđene probleme iz prethodne generacije (Pavičić, 2011 189-195). Spomenuti filmovi, prožeti su ideologijom te se njima pokušava deegzoticirati (samo)balkanizirana odnosno (samo)egzoticirana slika, “izmaći balkanističkoj naljepnici i premostiti jaz svoje tobože esencijalne kulturne različitosti od Europe” (Pavičić, 2011: 212).

U narednim poglavljima, uslijedit će analize filmova: samobalkanizacije - *Bure baruta (Cabaret Balkan, 1997)*; samoviktimizacije *Go West (2005)*; te Oscarom nagrađen film *Ničija Zemlja (No Man's Land, 2001)* koji se radi hibridnosti ne može smjestiti u nijednu od 3 kategorije, no relevantan je radi sudara eurocentričnog i balkanskog pogleda na Balkan. Filmovi normalizacije se neće u daljnjem radu analizirati radi odmaka od komparativnosti eurocentrične i balkanske percepcije.

10.1. Cabaret Balkan/Bure baruta (1998)

Bure baruta (Cabaret Balkan) je film, nastao pod redateljskom palicom srpskog redatelja Gorana Paskaljevića iz 1998. godine, snimljen po uzoru na istoimenu kazališnu dramu Dejana Dukovskog. Radnja filma odvija se u Beogradu u poslijeratnim godinama, te paralelno prati dvadesetak likova čije se priče i životi križaju jedne noći. Pa tako se u filmu prikazuju: nezreli mladić (Marko Urošević) koji se sudara s automobilom čiji vlasnik (Bogdan Diklić) prateći ga dolazi demolirati stan mladićeve oca (Danilo Bata Stojković), povratnik iz inozemstva - Mane (Predrag Manojlović) koji se nada oprost i povratku Natalije (Mirjana Karanović), mladi švercer (Nebojša Milovanović) koji radi za sadista (Vojislav Brajović), otac mladog švercera, Bosanac (Velimir Bata Živojinović), Taksist (Nebojša Milovanović) koji se obračunava sa policajcem (Aleksandar Bereček) iz osвете, nekadašnji prijatelji koju su se međusobno iznevjerili te u boksačkoj sali priznaju izdaju (Dragan Nikolić i Lazar Ristovski), mlada žena (Mirjana Joković) koja nailazi na nerazumijevanje i ljubomoru svog dečka (Toni Mihajlovski) nakon što je preživjela maltretiranje od strane otmičara busa (Sergej Trifunović) u kojoj se spletom okolnosti našla.

¹⁵ vidi poglavlje Balkan = Kusturica

Dina Iordanova navodi da „nasilni protagonisti Paskaljevićevog *Bureta baruta* uništavaju prijatelje i poznanike, usput uništavajući i sebe. Konačne posljedice nasilja podjednako trpe i izvršitelji i žrtve; nasilje je samodestruktivno, kao što je i destruktivno“ (Iordanova, 2001: 164). Cijela ta kaotična noć prepuna nasilja, prijetnji, fizičkih obračuna, uništavanja te konstantnog straha za vlastitu egzistenciju - popraćena je balkanskom orkestralnom muzikom koja podsjeća na onu iz *Podzemlja* i *Prije kiše*, te djeluje poput lajtmotiva koji se ponavlja u filmovima samobalkanizacije. Primjetno je i kako sam naziv filma 'bure baruta' (bačva baruta) upućuje na balkanizaciju. Naime, riječ je o svjetski poznatoj i priznatoj etiketi za područje Balkana, a prihvaćanjem iste potvrđuje se samobalkanizacija.

Luketićeva navodi kako se “uz Balkan vezuju predodžbe o 'buretu baruta', poprištu stoljetnih, neiskorjenjivih mržnji i sukoba, a ljudi koji žive na Balkanu vide se kao okrutni, nasilni i barbarski. Te fantazije idu često toliko daleko da se nasilje smatra balkanskom genetskom supstancijom koja rezultira trajnom devijacijom ljudi s ovog prostora” (Luketić, 2013: 21). Upravo ta devijacija je i jedna od značajki, već iznad obrađenog termina o kojem govori Jameson - *homo balcanicus*-a. Balkanski pojedinac se „u društvu ponaša sirovo i ne usvaja stil i vrijednosti života u Europi“ (Anić et al., 2004: 232). Devijacije koje idu u prilog *homo balcanicus*-u, vidljive su naime gotovo u svakoj sceni, ponajviše radi umreženosti više likova i njihovih zasebnih priča.

Dakle riječ je o ponašanju likova u filmu koji: uništavaju državnu imovinu (scena s krađom i na koncu uništavanja autobusa), međusobno se fizički obračunavaju (scena u stanu mladog vozača, kao i scena obračuna taksista i bivšeg policajca), međusobno se izdaju i naposljetku ubijaju ('prijatelji' u boksačkoj sali) i sl. U spomenutom nije samo vidljiva potvrda termina *homo balcanicus*-a, već takve predodžbe opravdavaju spomenutu samobalkanizaciju.

Isto tako sintagmom *Cabaret Balkan*, kao da se i provocira zapadni pogled. Redatelj je svjestan 'zapadnog oka' i upravo zbog toga Balkan predstavlja kao pozornicu na kojoj se pojavljuju klišeizirani divlji balkanski pojedinci koji služe kao objekti koje Zapad i želi vidjeti.

Iako je teoretičarka Todorova mišljenja kako je “posebnost Balkana u tome što njegovi stanovnici ne mare za potvrđivanje standarda ponašanja koje civilizirani svijet smatra normativnim” [Todorova, 2006: 25], može se reći kako se upravo redatelj poigrava i prelazi granice, te prema Jamesonu “na konstitutivan način prikazuje izvanjski pogled stranaca,

poručujući upravo tom strancu kako Balkanci nisu takvi nego su još gori nego što Zapad misli” (Jameson u Pavičić, 2011: 172).

Od simbolike zanimljivo je u ovom filmu izdvojiti i jednu vrlo važnu karakteristiku Balkana, a to je ispijanje kave. “Kava je vrlo važna interaktivna osobina Balkana, ona se polako pije i u njoj se uživa”, a uz samu kavu, vezuju se i kavane koje su „poticale druželjubivost, ljudi su u njih odlazili razgovarati, ogovarati i zabavljati se” pa se može reći da s obzirom na okupljanje i funkciju, kavane na Balkanu djeluju poput nekadašnjeg foruma ili agore (Bugarin, 2011: 200).

U filmu je iz scene u kojoj je promet u zastoju, odnosno kasni jer vozač ispija svoju šalicu kave, vidljiv i kontrast Zapada (konkretnije centralne Europe za čijom uređenošću Balkan 'pati') a isti se i očituje kroz govor ogorčenog mladića koji naposljetku isti taj bus otima i vozi, u strahu da mu “Mladost ne ode, dok se svi napiju kave” na što mu žena u busu odgovara da bi “Svuda u svijetu to bio incident, samo je kod nas to sistem” (citat iz filma *Bure baruta*).

U ovoj podjeli na 'mi' i 'oni' također se vidi i zaostalost koja je prisutna u podsvijesti, ali i svijesti likova - reprezentanata ljudi s Balkana. Isto tako, nužno je spomenuti i važnost dijaloga u kojima se konstantno čuje prozivanje na nacionalnoj osnovi, često popraćenih psovka, koje potvrđuju i teoriju o međusobnoj netrpeljivosti koja je poput motiva “rata” neiscrpnja inspiracija u brojnim balkanskim filmovima, pa tako i ovom.

Film je, prema filmskom kritičaru Škrabalu, “zrcalo političkih, ekonomskih, materijalnih i psiholoških odnosa u sociokulturnoj sredini, on reflektira svakodnevnicu prostora u kojemu nastaje” (Škrabalo, 1998: 34). Iako jest riječ o filmu, koji prije svega djeluje kao kolaž čiji skup svih dijelova čini sliku Balkana koja je preuveličana, ne može se nažalost reći da su svi ti dijelovi kolaža izmišljeni, konstruirani te da nemaju doticaja sa stvarnošću.

10.2. *Go West* (2005)

Film *Go West*, bosansko-hercegovačkog redatelja Ahmeda Imamovića primjer je onoga što filmski teoretičar Pavičić, naziva filmom *samoviktimizacije*. Iako u bosansko-hercegovačkoj kinematografiji model samoviktimizacije *per se* nije bio dominantan (kao primjerice u Hrvatskoj), *Go West* zadovoljavajući preduvjete modela ulazi u njegovu kategoriju. “Ti su preduvjeti političkog, ideološkog i socijalnog karaktera; a očituju se kroz: rat, izvanjsku agresiju, povišeni nacionalizam i dominantno osjećanje kako je zajednica u kojoj pripadamo nevina i/ili bespomoćna žrtva” (Pavičić, 2011: 135). Na ovom zanimljivom slučaju, spomenut model doveden je do “najvišeg stupnja recepcijske samosvijesti i stilske autorefleksije” (ibid., 128).

Naime, radnja filma smještena je u okupirano i ratom zahvaćeno Sarajevo, a prati život dva ljubavnika homoseksualca: džudista, Srbina Milana Rankovića (Tarik Filipović) te studenta violončela, Bošnjaka Kenana Dizdara (Marko Drmač). U pokušaju bijega nakon što se rat intenzivira, protagonisti Kenan i Milan odluče pobjeći na Zapad, no na putu ih u njihovom naumu zaustavlja srpska vojska. Milan, kako bi spasio život Kenanu, preoblači ga u ženu i predstavlja vojnicima kao svoju djevojku. U nemogućnosti nastavka puta prema Zapadu, odlaze u Milanovo rodno selo, u kuću oca Ljube (Rade Šerbedžija) koji ujedno drži i gostionicu. Kenan, kako bi prikrio svoj pravi identitet, prihvaća ulogu žene – Milene te kao takav postaje poznat u selu. U želji da nastave svoj put na Zapad, Milan zajedno s Kenanom, odnosno Milenom, pokušava srediti srpske papire za prelazak granice. Ovaj put ih u naumu prekida Milanov poziv u vojsku. Kenan, odnosno Milena, musliman i muškarac koji se pretvara da je žena ostaje u srpskom selu, krijući svoj pravi identitet pred svima, pa tako i Milanovim ocem pod čijem krovom živi. Ipak, spletom okolnosti, otkriva ga susjeda, samohrana majka i u selu poznata vještica Ranka (Mirjana Karanović). Ona željna muškarca, objubi Kenana, te nakon njegovog odbijanja, uvrijeđena baca urok na Milana, koji naposljetku i pogiba u ratu. Kenan, potresen gubitkom Milana, po drugi put odbija susjedu Ranku, koja mu u naletu bijesa iz ljubomore grobnim križem uništava njegovu drugu ljubav - violončelo. Ipak, na kraju Kenan uspijeva otići na dugo očekivani Zapad, te čitavu životnu priču ispriča na jednoj francuskoj televiziji.

Ovaj film uvelike stavlja, odnosno potvrđuje, binarni odnos Balkan i Zapad. Zapad djeluje poput raja, 'obećanog mjesta' na drugom kraju 'mosta', mjesta kojem se teži i koje

spašava. Balkan kao mjesto 'permanentnog konflikta', niti u ovom filmu nije ponudio nimalo optimističniju sliku - od Balkana se bježi prema Zapadu. Luketićeva također, navodi nastojanje potiskivanja pripadnosti Balkanu - "njemu se ne želi pripadati, od njega valja pobjeći; on izaziva nelagodu zbog života na ovom prostoru" (Luketić, 2013: 34). U ovom specifičnom slučaju nelagoda se kod glavnih likova ne nalazi samo po pitanju nacionalne pripadnosti (zabranjena ljubav između Srbina i Bošnjaka), ona se također nalazi i u njihovoj seksualnoj orijentaciji. Na Balkanu je još dan-danas sve što se razlikuje od heteroseksualnosti tabu tema i nepoželjna pojava. Kontrast je dakle vidljiv u stupnju tolerancije koja je za razliku od primitivnog Balkana, na liberalnom i demokratskom Zapadu postojana.

Taj kontrast je zanimljivo proučavati iz vizure Milanovog oca Ljuba, koji je ujedno i povratnik iz Sjedinjenih Američkih Država. Prije svega, važno je istaknuti i odabir glumca - Rade Šerbedžija, koji kao i u filmu Mančevskog, pomalo biografskog karaktera, glumi balkanskog pojedinca koji određenim vremenskim izbivanjem s Balkana, odnosno živeći na Zapadu mijenja svoj sklop te razvija liberalnost, otvorenost i toleranciju. Spomenuto je vidljivo kroz njegov odnos prema Kenanu – sinovom odabraniku. Znajući i osjećajući da mu je sin homoseksualac, otac Ljubo to prihvaća te pred sam kraj filma pomaže Kenanu i savjetuje mu ono što je najbolje za njega - odlazak na Zapad (u filmu on doslovno na engleskom jeziku i kaže „Go West“), jer na Balkanu nikada neće biti shvaćen niti prihvaćen.

Govoreći o pripadanju kategoriji samoviktimizacije, Pavičić navodi jednu od njenih glavnih karakteristika korištenu u filmu - "naglašen poriv za objašnjavanjem- u *Go West* je uočljiva doslovno od prvog kadra; tekstualnim objašnjenjem kronologije i uzroka bosansko-hercegovačkog rata", a nakon toga i Kenanovo pričanje životne priče u francuskom TV studiju (Pavičić, 2011:129).

Tom scenom u TV studiju, uklapa se u film zapadni promatrač, kojem se želi približiti stanje na Balkanu, iz perspektive shrvanog pojedinca. Isto tako potvrda viktimizacije, odnosno prikazivanja žrtve bosansko-hercegovačkog naroda, vidljiva je kroz posljednju scenu, u kojoj francuska novinarka (Jeanne Moreau) u kojoj je zapadni pogled i interioriziran zamoli Kenana da odsvira nešto, Kenan to čini bez instrumenta (koji mu je prethodno uništen). Kada mu novinarka kaže kako ga ne čuje, Kenan joj odgovara kako je "trebala reći da svira glasnije - i time ironično komentira činjenicu da se - metaforikom devedesetih - *Zapad oglušio na bosansko-hercegovačke vapaje*" (ibid., 130). S druge strane upravo je i spomenuto violončelo simbol civilizacije, a njegovo uništavanje je prikaz uništavanja oblika

civilizacije na Balkanu te potvrda, a tom scenom se i potvrdila etiketu barbarstva, ali i zatvorenosti koja prikazuje karakter balkanskih naroda.

Go West je uistinu zanimljiv slučaj spoja negativnog balkanizma koji se očituje u međusobnoj netrpeljivosti naroda koji žive na istom području, ali ujedno i samobalkanizacije koja je vidljiva kroz prikaz stereotipova (ponajviše u ovom slučaju) srpskog naroda u cilju naglašavanja područja Balkana kao vječnog i nepomirljivog mjesta sukoba - ili kao što je u već navedeno, prema Luketićevoj: „poprištu stoljetnih, neiskorjenjivih mržnji i sukoba“ (Luketić, 2013). A sve u svrhu viktimiziranja bošnjačkog naroda i prozivanja Zapadnog pogleda koji promatra, a ne djeluje (bar ne dovoljno).

10.3. No Man's Land/Ničija zemlja (2001)

Ratna (anti)drama, *Ničija zemlja (No Man's Land)* debitantski je film redatelja Denisa Tanovića iz 2001. godine. Ovaj film od velike je važnosti za filmsku situaciju u Bosni i Hercegovini, s obzirom da je donio preokret u do tada „najbeperspektivniju od kinematografija država bivše Jugoslavije“ (Pavičić, 2011: 56). “Paradoks je da film koji je pokrenuo taj obrat po produkciji nije uopće bio bosansko-hercegovački, niti je snimljen u Bosni i Hercegovini” (ibid.). Tanović prema vlastitom scenariju snima dramu *Ničija Zemlja* o jednom srpskom (Rene Bitorajac) i dvojici bosanskih vojnika (Boris Đurić i Filip Šovagović) koji se nalaze u rovu na zemlji koja ne pripada nikome, a nalazi se između ratnih položaja. Važnost filma leži u slavi koju je donio, dobivši 2001. godine u Cannesu nagradu za scenarij, te u 2002. godine u ožujku Oscara za strani film (Pavičić, 2011).

Snimljen je u britansko-belgijsko-slovensko-francuskoj koprodukciji, na slovenskim lokacijama s pomiješanim glumačkim sastavom od spomenutih domaćih, ali također i stranih glumaca (likovi novinara, te UN-ovih snaga). I u spomenutim kontekstualnim, ali također i u tekstualnim komponentama, vidljiv je uz utjecaj i oblik nužnog interveniranja i zanimanja Zapada na područje Balkana (konkretnije misleći na područje bivše Jugoslavije) kroz višestruke uloge: promatrača, novinara, humanitaraca, mirotvoraca i sl.

Naime, vrijeme radnje ovog filma smješteno je u jedan dan, u kojem se boreći se za teritorij, u rovu koji teritorijalno ne pripada nijednoj od zaraćenih strana (niti srpskoj niti bosansko-

hercegovačkoj vojsci), se nađu trojica vojnika. Dok jedan leži na bombi druga dvojica se prepiru oko pitanja “*Tko je započeo rat?*”. I dok se njih dvojica prepiru oko pitanja na koje ne mogu dobiti niti odgovor niti konsenzus, čekaju na detonatora mina od strane UN-ovih sila, čija se situacija na kraju ne razrješava već svatko odlazi svojim putem i ne osvrće se za problemom koji je uz medijsku pratnju postao televizijska prijelomna vijest.

Film djeluje poput alegorije, pa čak i satire koja ismijava ne samo stanje između dvojice vojnika koji su u ovom slučaju reprezentanti zaraćenih naroda - u čijoj 'igri' nema pobjednika; nego je postojana i doza ironije vidljiva u intervenciji Zapada (kroz likove UN-ovih snaga, ali i novinarke zajedno sa svojom ekipom) koji je još jednom od rata napravio medijski spektakl, podigao prašinu, a u konačnici ostavio problem neriješenim.

Simbolika naroda Balkana, doista jest vidljiva kroz likove vojnika koji se svađaju radi pitanja koje im nije od životne važnosti, no ipak, ona je utjelovljena u liku vojnika (Filipa Šovagovića) koji ležeći na nagaznoj mini, ne može napraviti ništa kako bi se spasio (on je žrtva), te čeka pomoć koja prividno dolazi izvana, ali na kraju ostaje prepušten sam sebi. On označava međunacionalnu kompetitivnost, te potvrđuje 'balkansku sudbinu' koja leži u cikličkom ponavljanju ratova i etničkih sukoba, a upravo zbog istih u konačnici i čekanje na smrt.

Ova drama doista progovara o percepciji Balkana na svim poljima koje su dosad u radu spomenute. Zapad iako djeluje zainteresirano za Balkan, on to čini samo radi svoje koristi, dok na Balkanu narodi koji doista jesu tvrdoglavi u ključnim trenucima (u situacijama u kojima uistinu život ovisi) ne prestaju biti takvi već se na kraju i međusobno ubiju samo da bi dokazali svoju poantu, a time i narav. Pa iako se ovaj primjer po modelima (film samobalkanizacije, film samoviktimizacije, film normalizacije) koje spominje Pavičić u knjizi *Postjugoslavenski film- stil i ideologija* ne može svrstati niti u jedan od modela, on ipak jest ključan za shvaćanje teme ovog rada.

11. (Samo)balkanizacija na filmu

Prije samog zaključivanja rada, u ovom poglavlju uslijedit će kratki osvrt na spomenute filmove koji su se analizirali kroz rad. Prije svega kako bi se uopće ušlo u sferu 'balkanskog filma' (*Balkan Cinema*), analizirani su svjetski poznati filmovi *Podzemlje* i *Prije kiše*, koji djeluju poput školskih primjera filma samobalkanizacije (pojma koji se nadovezao na termin balkanizacije odnosno balkanizma - diskursa kojim se stvara stereotip o Balkanu kao području nižega civilizacijskog stupnja u odnosu na Zapadnu Europu¹⁶). Naime, kroz njih su se detaljnije objasnile teorije vezane za pogled balkanskih naroda na Balkan s obzirom na Zapadni pogled (samo-recepcija, samo-egzotizacija i na koncu samobalkanizacija), koje su se u prvom dijelu rada izložene.

Element samobalkanizacije, potvrđen stereotipima, u većoj ili manjoj mjeri vidljiv je u svim, iznad analiziranim, 'balkanskim' filmovima: *Bure baruta*, *Go West*, *Ničija Zemlja*. Naime, kod svakog od filma se u određenoj sceni može iščitati 'prihvaćanje' eurocentričnog poimanja Balkana u većoj ili manjoj mjeri, ali i prihvaćanja zapadno-konstruiranog pojma *homo balcanicus*-a, kojim se opisuje balkanski pojedinac. U *Ničijoj zemlji*, spomenuto je vidljivo kroz tvrdoglavi karakter likova koji se konstantno vrte u krug ne bi li odgovorili na pomalo retoričko pitanje „*Tko je započeo rat*“? U *Bure baruta*, isto je vidljivo u nasilnom i brutalnom ponašanju likova u gotovo svakoj sceni, a isto tako i u kaotičnom stanju u Beogradu koji djeluje kao da je zahvaćen anarhijom. Samobalkanizacija je u filmu *Go West* vidljiva je kroz konstantno opijanje naroda, ali i netoleranciju radi vječne međusobne netrpeljivosti kojom se potvrđuje i cikličko ponavljanje 'rata' kojom su balkanski narodu 'zaraženi'. Kaotičnost situacije vidljiva je u eksterijeru i scenografiji (razrušene, neobnovljene zgrade, prašnjave ceste i sl.), a simbolično se očituje i u odnosima likova među kojima je prisutno nepovjerenje ali i neisključiva izdaja, koja nerijetko rezultira fizičkim obračunom, a na koncu i smrću.

Dok su odabrani filmovi primjeri samo-reprezentacije, te iako djeluju preuveličano (što na kraju krajeva u nekim scenama i jest slučaj) ipak njihov temelj leži na slici koja nije samo usađena u pogled Zapadnjaka, već i u pogled balkanskih naroda na same sebe.

¹⁶ internetski izvor: <http://struna.ihjj.hr/naziv/balkanizam/22563/>

Usporedno sa zapadnim pogledom, prema kojem su balkanski pojedinci – necivilizirani, primitivni, nasilni i vulgarni; u stranim filmovima koji su iznad analizirani (*U zemlji krvi i meda*, *Kao da me nema*, *Dobrodošli u Sarajevo* i *Harrisonovo cvijeće*), oni ostaju nepromijenjeni, a rat služi kao dobar alibi za potvrđivanje njih kao takvih. Balkan se općenito, percipira kao područje 'ratne zone' na kojoj narodi vječno ratuju, a ujedno i strahuju za svoj život. Ovi filmovi također, vodeći se terminom *homo balcanicus*-a, prikazuju balkanske pojedince. No ipak u svrhu prikazivanja ratnih nedjela i tragedija, idu korak dalje, te u zapadnim prikazima oni djeluju poput čudovišta.

Ipak primjetno je kako su ratna zbivanja na Balkanu poslužila kao podloga u svrhu otvaranja brojnih pitanja vezanih (po spomenutim stranim filmovima) za ratno novinarstvo i žene žrtve silovanja u ratu. U tom slučaju, ratna zbivanja koja su se dogodila na Balkanu padaju u drugi plan. U prvom planu ipak se nalazi osim zapadnog pogleda na Balkan i težnja za prikazom veličine i moći Zapada, a ujedno i očvršćivanje binarnosti civiliziranog Okcidenta i barbarskog Balkana.

11. Zaključak

Ovaj rad je još jedan u nizu radova kojim se zagreblo ispod površine u svrhu odgonetanja i demistificiranja nikad do kraja otkrivenog koncepta Balkana. U početku rada iznose se povijesne činjenice te prvotno shvaćanje Balkana koje je od prve uporabe termina pa sve do danas bilo podložno promjenama. Najveća problematika područja Balkana govoreći u geografskom smislu leži u neuspjehu određivanja granica, odnosno stvaranja konsenzusa oko istog među geografima, povjesničarima, kartografima te drugim znanstvenicima. Sljedeći problem, vezan je za distinkciju između geografskog i kulturološkog poimanja Balkana.

Dok je u geografskom smislu to poluotok koji se nalazi na jugoistočnom dijelu Europe te obuhvaća teritorij današnjih država abecednim redom: Albanije, Bosne i Hercegovine, Bugarske, Crne Gore, Grčke, Hrvatske, Kosova, Sjeverne Makedonije, (po nekima i) Slovenije, Srbije, Rumunjske i Turske (iako se vezano za područje Grčke i Turske vode vječne polemike, a u novije doba isto vrijedi i za područje Slovenije, pa čak i Hrvatske) u kulturološkom smislu ono se ne odnosi na stvarne/prirodne granice, već je fizički nejasno određeno područje u koja su upisana značenja, vrijednosti i stereotipi.

Balkan je prostor između Istoka i Zapada, on je most koji povezuje ove dvije krajnosti, ali koji također radi svoje posebnosti ne može u potpunosti pripasti niti jednom niti drugom. Riječ je o europskom najproblematičnijem dijelu, mjestu vječnih konflikata i trajne nestabilnosti; na Balkanu vrijede drugačija pravila od onih u zapadnom svijetu, pa zato ga nikada neće niti dostići. U svrhu distanciranja Zapada od Balkana, uvodi se binarnost koja ipak stavlja Zapad na viši položaj. Koristeći se konceptom orijentalizma, tj. u konkretnom slučaju balkanizma, vidljiv je eurocentričan utjecaj kojim je balkan negativno konotiran, za razliku od Zapada koji se postavlja kao norma. Ipak, upravo je Zapad taj koji 'treba' Balkan kako bi se u odnosu na njega izdigao i prikazao boljim. Stereotipi kojima se Zapad služi u opisivanju Balkana su: nasilnog, primitivnog, mračnog, divljeg predvorja Orijenta, bureta baruta, zaostalog dijela Europe i sl. od kojih se Balkan dan-danas ne može odmaknuti kako bi (pokušao) neutralizirati sliku o sebi.

Nakon prikaza općenitih teorija i činjenica, u drugom dijelu rada isto se iščitavalo kroz odabrane igrane filmove. S obzirom na homogenost koja je u svijesti 'Drugih', neminovno je bilo kao teorijski okvir koristiti rad bugarske filmologinje Dine Iordanove, koja po uzoru na teoretičarku Mariu Todorovu, dekonstruira Balkan kao takav te naglašava heterogenost i

različnost unutar iste regije. Spomenuta heterogenost vidljiva je i u potpunosti u 'balkanskim filmovima', no međutim postojana je i u stranim filmovima koji su u radu analizirani : (*U zemlji krvi i meda* (Angelina Jolie), *Kao da me nema* (Juanita Wilson) *Dobrodošli u Sarajevo* (Michael Winterbottom), *Harrisonovo cvijeće* (Elie Chouraqui)). Heterogenost, odnosno prikazivanje raznolikosti balkanskih naroda u prethodno spomenutim filmovima je postojana ponajviše radi motiva nastajanja tih filmova (strahote rata devedesetih godina prošlog stoljeća u svrhu otvaranja pitanja žena žrtva silovanja i ratnog novinarstva), koji su na koncu ipak prikazani kao 'holivudiziranje' tragedije. U tom slučaju prikazane su zaraćene strane te se donekle i ruši homogena slika koja je postojala kroz povijest.

Glavna, a gotovo i jedina tema postojana u stranim filmovima također i u analiziranim dramama u ovom radu je rat koji gotovo da se i izjednačava s opisom Balkana. Rat je poslužio kao okidač mnogim stranim redateljima koji su se bavili prikazivanjem (područja) Balkana na filmu, s naglaskom na područje bivše Jugoslavije tzv. *vječno srce (balkanske) tame*. Djelujući poput 'virusa' kojim je Balkan 'zaražen', rat postaje etiketa koja se ne uspijeva iskorijeniti.

No, dok se s jedne strane, po mišljenju nekih 'Balkan' želi odmaknuti od spomenutih upisanih značenja, s druge strane postoji težnja prikazivanja Balkana ne kao 'onako lošeg kako ga Zapad predstavlja, nego još goreg'. Referirajući se, ovdje na pojam *samobalkanizacije*, koja je u radu prikazana kroz analize filmova *Podzemlje* (Emir Kusturica), *Prije kiše* (Milčo Mančevski) te *Bure baruta* (Goran Paskaljević) vidljivo je prihvaćanje upisanih zapadnih značenja, vrijednosti i stereotipa ali i hiperboliziranje istih u svrhu prikazivanja Balkana. Uz spomenute, u radu su analizirani i filmovi *Go West* (Ahmed Imamović) i *Ničija zemlja* (Denis Tanović), kako bi se dočarao utjecaj Zapada, ali i u metaforičkom ključu slika Balkana koja iako se predstavlja cikličnom i nepopravljivom, tim filmovima ('balkanska sudbina – rat') to i potvrđuje.

Zaključno, s obzirom na ograničenost ovog rada koja je formalnog (broj stranica, literatura) te sadržajnog tipa (obuhvaća teoriju Balkana, ali s naglaskom na Zapadni Balkan, te vezano za film - proučavaju se ponajviše poslijeratne godine) otvorena su pitanja koja nisu sva do kraja odgovorena, a sam rad može poslužiti kao polazište za daljnja istraživanja na istu tematiku, ali sam po sebi nije zatvorena cjelina.

12. Literatura

1. Allmer, Patricia (2012) „*Eastern European Horror Cinema Revisited*“ u *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, ur. Brick, Emily i Huxley, David Bruce, Columbia University Press, New York
2. Anić, Vladimir et al. (2004) *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, I-XII. EPH d.o.o. & Novi Liber, Zagreb
3. Bakić-Hayden, Milica (2006), *Varijacije na temu 'Balkan'*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Filip Višnjić, Beograd
4. Barnard, A. (2010) *History and Theory in Anthropology*. Cambridge : Cambridge University Press
5. Bennett, Bruce (2013), „*Welcome to Sarajevo: television, 'documentary fiction' and border-crossing*“ u *The Cinema of Michael Winterbottom: Borders, Intimacy, Terror*, Columbia University Press
6. Bjelić, I. Dušan i Savić, Obrad, ur., (2003), *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Beogradski krug, Beograd
7. Borjan, Etami (2012) *Drugi na filmu : etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, Hrvatski filmski savez, Zagreb
8. Borjan, Etami (2013) *Margina kao fokus u radovima Dine Iordanove u Hrvatski filmski ljetopis* br. 72
9. Bugarin, Velimir (2011), *Balkan u očima Europe* u *Rostra : časopis studenata povijesti Sveučilišta u Zadru*, God.4.
10. Chapman, James (2008), *War and film*, Reaction Books LTD, Cromwell Press, Trowbridge, Wiltshire
11. Daković, Nevena (2008), *Balkan kao (filmski) žanr – slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, institut za pozorište, film radio i televiziju
12. Derrida, Jacques, (1999) *Drugi smjer* prev. Srđan Rahelić, Institut društvenih znanosti “Ivo Pilar”, Zagreb
13. Fuček, Marko (2008), *Osmansko „Drugo“ u formiranju europskog identiteta*, *Pro Tempore*, godina 5, broj 5, str. 29-49
14. Iordanova, Dina (2001), *The Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: BFI Publishing.

15. Iordanova, Dina (1996) „*Conceptualizing the Balkans in Film*“ u *Slavic Review* 55, br. 4 (Winter 1996) ss 882-890, Cambridge University Press
16. Jameson, Fredric (1991) *Conversation on the New World Order*, u: Robin Blackburn, ed., *After the Fall: The Failure of Communism and Future of Socialism*, New York: Verso
17. Jameson, Frederic (2004), „*Thoughts on Balkan Cinema*“, u: Atom Egoyan i Ian Balfour, ur.: *Subtitles*, Massachusetts: MIT Press
18. Longinović, Tomislav (2005), „*Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema*“. u: Aniko Imre, ur: *East European Cinemas*, New York, London: Routledge
19. Luketić, Katarina (2013), *Balkan: od geografije do fantazije*, Algoritam, Zagreb – Mostar
20. Mazower, Mark (2003), *Balkan*, prev. Krešimir Krnić, Srednja Europa, Zagreb
21. Pavičić, Jurica (2011), *Postjugoslavenski film – Stil i ideologija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb
22. Said, Edward (1999), *Orijentalizam*, prev. Biljana Romić, Konzor, Zagreb
23. Sedgwick, E. A. (2002) *Cultural Theory – The Key Thinkers*. Routledge, London – New York, str. Derrida 43-52; de Saussure 208-210
24. Skoko, Božo (2010) *Hrvatska i susjedi : Kako Hrvatsku doživljavaju u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Makedoniji i Srbiji*, AGM i NovelliMilenium, Zagreb
25. Slukan Altić, Mirela (2011) *Hrvatska kao Zapadni Balkan – geografska stvarnost ili nametnut identitet*, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb
26. Stanić, Saša i Ružić, Boris (2012), *Fragmenti slike svijeta*, Facultas udruga, Rijeka
27. Šakaja, Laura (2001), „Stereotipi mladih Zagrepčana o Balkanu: Prilog proučavanju imaginativne geografije“, *Revija za sociologiju*, br. 1-2
28. Škrabalo, Ivo (1998), *101 godina filma u Hrvatskog – 1896. – 1997. – Pregled povijesti hrvatske kinematografije* Nakladni zavod Globus, Zagreb
29. Todorova, Maria (2015), *Imaginarni Balkan* prev. Karmela Cindrić, Naklada Ljevak, Zagreb
30. Todorova, Maria (1996) *Konstrukcija zapadnog diskursa o Balkanu* u *Etnološka tribina* 19, str. 25-41, University of Florida, Gainesville
31. Toynbee, Arnold Joseph (1922) *The western Question in Greece and Turkey*, London, str 17-18

32. Turner, Bryan S. (1994): *Orientalism, Postmodernism & Globalism*, Routledge, London i New York
33. Žižek, Slavoj (1995) „*Multiculturalism, or the cultural logic of Multinational Capitalism*“, *New Left Review*, 225, rujan/listopad 1995

Internetski izvori:

1. Enciklopedija.hr, n.d. svjetski ratovi (mrežno)
(<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59137>) pristup: 5. lipnja, 2019.
2. Enciklopedija.hr, n.d. balkanizacija (mrežno)
(<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5534>) pristup: 5. lipnja, 2019.
3. Enciklopedija.hr, n.d. Sarajevo (mrežno)
(<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54582>) pristup: 8. lipnja, 2019.
4. FAK.hr (mrežno) <http://www.fak.hr/recenzije/novi-filmovi/u-zemlji-krvi-i-meda/> pristup 20. srpnja, 2019.
5. Filmski leksikon, n.d. Underground (mrežno)
(<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1952>) pristup: 10. srpnja, 2019
Struna n.d. balkanizam (mrežno) (<http://struna.ihjj.hr/naziv/balkanizam/22563/>)
pristup: 7. kolovoza, 2019
6. Struna n.d. eurocentrizam (mrežno) (<http://struna.ihjj.hr/naziv/eurocentrizam/23521/>)
pristup: 8. lipnja, 2019.
7. Struna n.d. hegemonija (mrežno) (<http://struna.ihjj.hr/naziv/hegemonija/24669/>)
pristup 12. lipnja, 2019.
8. Heidl, Janko (2012), „Što i kako nakon pada Istoka i Zapada“, Nove knjige – Jurica Pavičić: Postjugoslavenski film: Stil i ideologija, u *Zapis*, br. 74 (mrežno)
(http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=34149) preuzeto: 11. lipnja, 2019.
9. Slugan, Mario (2011), „Some Methodological Concerns Regarding the Study of *Balkanism in Cinema*“, Slavic forum (mrežno)
(<http://lucian.uchicago.edu/blogs/theslavicforum/slavic-forum-2011/>) preuzeto: 24. veljače 2019.
10. Šošić, Ana (2009) „Film i rat u Hrvatskoj, Refleksije jugoslavenskih ratova u hrvatskom igranom filmu“ 3. Balkanski ili hrvatski film?, u *Zapis*, br. 64-65 (mrežno)
(http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32531) preuzeto: 10. lipnja, 2019.
11. The Telegraph (mrežno)
(<https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9083790/Berlin-Film-Festival-Angelina-Jolies-In-the-Land-of-Blood-and-Honey-review.html>) pristup: 20. srpnja 2019.

13. Filmografija

1. Chozraqui, Elie *Harrisonovo cvijeće (Harrison's Flowers)*, 2000.
2. Imamović, Ahmed *Go West*, 2005.
3. Jolie, Angelina *U zemlji krvi i meda (In Land of Blood and Honey)*, 2011.
4. Kusturica, Emir *Podzemlje (Underground)*, 1995.
5. Mančevski, Milčo *Prije kiše (Before the Rain)*, 1994.
6. Paskaljević, Goran *Bure Baruta (Cabaret Balkan)*, 1998.
7. Tanović, Denis *Ničija zemlja (No Man's Land)*, 2001.
8. Wilson, Juanita *Kao da me nema (As if I am Not There)*, 2010.
9. Winterbottom, Michael *Dobrodošli u Sarajevo (Welcome to Sarajevo)*, 1997.