

ANDREA MATOŠEVIĆ

Odjel za studij na talijanskom jeziku,  
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula

## (AUTO)EGZOTIZACIJA BALKANA I ETNOGRAFIJA NOSITELJA ZNAČENJA U TRI PRIMJERA SEDME UMJETNOSTI

Povijesno se, a napose početkom i tijekom 20. stoljeća, geografski neodređen prostor Balkana u “zapadnjačkoj” spisateljsko-umjetničkoj produkciji opisuje u terminima brutalnog, sadističkog, neupravljivog te naposljetku polu-, odnosno, neciviliziranog. Analizom i interpretacijom triju recentnih primjera filmske umjetnosti – *Prije kiše* (1994.) Milča Mančevskog, *Underground* (1995.) Emira Kusturice i *Kino Lika* (2007.) Dalibora Matanića, u radu se pokazuje žilavost diskursa o egzotičnome Drugome, što u produkciji sineasta s prostora Balkana kulminira u fenomenu (auto)-egzotizacije, odnosno prihvaćanju i repetiranju prikaza stereotipnih životnih modusa na poluotoku.

Ključne riječi: Balkan, umjetnost, film, *Prije kiše*, *Underground*, *Kino Lika*, zoofilija

(...) zločinci su na velikom ekranu bili tamnopusi, imali špicaste brkove i govorili talijanski. Italija je prestala s protestima diplomatskim putem i zaprijetila je bojkotom filmova. Od sljedećeg su dana svi filmski zločinci, pakosnici, izdajnici postali Južnoamerikanci (...) (Zagrarrio 2004:49)

Teritorij Balkana koji povijesno nikad, pa ni danas, nije bio jasno određen, nagnat će Božidara Jezernika na zaključak da je “geografija poluostrva bila vrlo neprecizna nauka” (Jezernik 2007:22).<sup>1</sup> Unatoč geografskim nesigurnostima određenja poluotoka, početkom dvadesetoga stoljeća on postaje “jasna” i uvriježena metafora za kaos, nedostatak političkog, zaostalost i za snažnu fragmentaciju među zajednicama koje žive na njegovu teritoriju. U takvu imaginariju geografska “neodređenost” korelira s kulturno-političkom “neodređenošću”/“nerazvijenošću

<sup>1</sup> Rad je nastao na poticaj i u okviru kolegija Žene o/na Balkanu pri Poslijediplomskom doktorskom studiju etnologije i kulturne antropologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2007./2008.) pod vodstvom dr. sc. Tee Škokić.

u”.<sup>2</sup> Također, ako sam trenutak “proizvoljnog i slučajnog” označavanja teritorija imenicom *Balkan* Johanna Augusta Zeunea koincidira s trenutkom snažne tendencije naglašavanja njegove zaostalosti, možemo li, slijedeći lacanovski impostiran pasus Ernesta Laclaua, zaključiti kako su “identitet i jedinstvo objekta rezultantom same operacije imenovanja” (Laclau 2005:104)? No, to je moguće “jedino ako imenovanje nije subordinirano deskripciji ili prethodnom označavanju. Kako bi izvršio tu zadaću, označitelj mora postati ne samo kontingentan, već i prazan” (ibid.). “Istočna je Europa”, piše Bakić Hayden “povezivana sa ‘zaostalošću’, a Balkan s ‘nasiljem’” (1995:917) pa će, primjerice, u talijanskome rječniku stranih riječi Zingarelli pod figurativnim određenjem termina *balcanico* napisati objašnjenje kako je riječ o “kaotičnom, nasilnom, neupravljivom” (Zingarelli 2008). Takvomu su viđenju pridonijeli putopisi, ali i pamfleti poput *The lustful Turk* iz 1828., objavljeni u zenitu filohelenskoga razdoblja, gdje se Turci ocrtavaju konstruiranjem njihova nedostatka/nemogućnosti seksualne kontrole – s prikazom kako grčka djevica kastrira Alija. Ako simbolizam iza kastracije “Turčina” krije namjeru demaskulinizacije Otomanskoga Carstva, on “nastoji preinačiti političku zbilju otomanske vladavine nad Balkanom kao primjer *seksualne* dominacije” (Schick 2007:290). U slikarstvu ekvivalent navedenom citatu možemo pronaći u slici Jaroslava Čermaka iz 1861. *Raid of Basiboukz* (tur. Bašibougz – oštećena glava, bez vođe), ili u prikazu neregularnih snaga otomanske vojske za koje se u političko-pornografskom uratku *The lustful Turk* tvrdi kako su se mogli uzbuditi isključivo “beskorisnom brutalnošću, nasiljem – ti ljudi su bili sadisti” (ibid.:291).<sup>3</sup>

Unatoč fantastičnosti opisa načina života ljudi na poluotoku, taj specifičan način

“orijentalizacije” Balkana ne može biti definiran isključivo zapadnjačkim projektom, budući da se radi o procesu koji su prigrlili, internalizirali i djelomično ostva-

---

<sup>2</sup> Na početnim stranicama *Divlje Evrope* Božidar Jezernik piše kako “do početka devetnaestog veka Balkansko poluostrvo nije imalo ime. Tek mu je 1808. godine nemački geograf Avgust Cojne dao ime *Hämushalbinsel*, koje je kasnije promenio u Balkansko poluostrvo, u skladu s uobičajenom praksom da se region nazove po svom najistaknutijem planinskom masivu. Međutim, Cojneov izbor bio je prilično proizvoljan jer Balkanske planine, koje su u prošlosti nazivane *Haemus*, a nalaze se u delu koji je sada Bugarska i poznat je kao stara planina, nisu ni najduži ni najviši planinski masiv na poluostrvu. Međutim, gotovo od početka se smatralo da novo ime nije odgovarajuća zamena za staro. (...) Štaviše, čini se da je samo ime proisteklo iz jednog nesporazuma. Pretpostavljalo se da se baš taj masiv zove Balkan, a zapravo je reč o turskoj imenici *balkan* koja označava bilo koju krševitu i šumovitu šumu ili planinski lanac” (Jezernik 2007:21).

<sup>3</sup> Tako u prvome planu neregularni vojnici obgrljuju nago žensko tijelo (katolkinje?) pored kojeg leži (mrtva?) beba. U očima žene vidljiva je panika dok desnom rukom grebe po sljepoočnici vojnika – ne postoji ni tračak užitka u situaciji u kojoj je objekt efemerne žudnje, njezino opiranje nije prožeto dogovorom. Prikaz takve situacije, osim što ima naglasiti čednost katolkinja, naglašava “bestijalnost”/okrutnost Turaka kao Njih/Onih, koji su u stanju to učiniti.

rili mnogi balkanski intelektualci. Nije samo “Zapad” taj koji konstruira Balkan kao prostor zapadnih stereotipa, ta je konstrukcija u velikoj mjeri preuzeta i izvršena od “Drugih”; u našem slučaju tu su ulogu preuzeli balkanski pisci i filmaši. Rezultat je specifična dobrovoljna “samo-egzotizacija”, koja postaje omiljeni način samoprikazivanja za mnoge redatelje s tih prostora. (Iordanova 2001:56)

Dakle, od samog imenovanja poluotoka, preko Čermakove slike i litografija *Balkangruel* [Balkanska okrutnost] Gottfrieda Siebena, odnosno “turskih silovanja pravovjernica iz 1909.” (Schick 2007:292), ali i sadržaja putopisa koji im prethode, kao primjerice Fortisova *Putovanja po Dalmaciji*, sukusa egzotizacije tematiziranog podneblja, pa sve do preuzimanja takvog prikazivačkog obrasca “od egzotiziranih”, napose produkcijom sedme umjetnosti na Balkanu, možemo pratiti tendenciju koja kulminira autoegzotizacijom – suvremenim prepoznavanjem u povijesno ukorijenjenoj pejorativnoj antropologiji.

Stoga ćemo se ovdje baviti konstituiranjem elemenata suvremenog imaginarija dijelova Balkana u filmu na primjeru tri recentna rada – *Prije kiše* (1994.) Milča Mančevskog, *Underground* (1995.) Emira Kusturice i *Kino Lika* (2007.) Dalibora Matanića.<sup>4</sup> U tim se, važno je naglasiti, postjugoslavenskim djelima mogu pronaći konstitutivni elementi diskursa o neukrotivom, divljem, pred-modernom Balkanu, “Idu” Europe. Proces “balkanizacije Balkana”, prostora koji se geografski smatra Europom, ali kulturno njezinom antitezom, odvija se ne samo za zapadnjačko kinofilmsko tržište, smatramo, u svojevrsnom imaginarnom “nedostatku” (koji je ujedno i višak – konstantni eksces, surplus nedostatka): nedovoljno civiliziran, nedovoljno moderan, nedovoljno demokratičan, nedovoljno europski, nedovoljno spreman na dijalog itd. Takav se nedostak potvrđuje viđenjem Balkana kao Europe: “gotovo isti, ali ne sasvim”, ali i Istoka: “polurazvijen, polukolonijalan, polucivilizovan, poluorijentalan” (Todorova 2006:69). Smatra se teritorijem koji je, parafrazirajući parafrazu Tomislava Pletenca, “tako daleko bez obzira koliko bio blizu” (Pletenac 2009). No upravo iz te blizine/bliskosti, na koju se gleda kroz evolucionističku prizmu, Europa, osim što infantilizira Balkan, hvata ga i

<sup>4</sup> Na ova smo se tri filma, iz puno šireg dijapazona, odlučili poradi njihove recepcije na stranim (i domaćim) filmskim festivalima – *Prije kiše* [Before the rain] Milča Mančevskog pored nominacije za Oscara u kategoriji najboljeg filma na stranom jeziku 1995., godinu je dana prije osvojio nekoliko nagrada na filmskom festivalu u Veneciji – Zlatnog lava za najbolji film te FIPRESCI, nagradu međunarodne federacije filmskih kritičara; *Underground* Emira Kusturice 1995. je osvojio Zlatnu palmu u Cannesu, 1996. Lumiere nagradu u kategoriji najboljeg stranog filma, 1997. Kinema Junpo nagradu za najboljeg režisera filma na stranom jeziku; *Kino Lika* Dalibora Matanića 2008. je na 55. festivalu igranog filma u Puli osvojio *Vjesnikovu* nagradu Breza, dodijeljenu Areti Čurković za glavnu ulogu u filmu “zbog umjetničke hrabrosti koja je bila potrebna pri tumačenju dotičnog lika i ljudsku hrabrost pri izlaganju vlastita tijela opasnostima glumačkog zadatka” (www.pulafilmfestival.hr), kao i Zlatnu Arenu dodijeljenu glumici Nadi Gačešić-Livaković za najbolju sporednu žensku ulogu s obrazloženjem da “na uvjerljiv način, ekspresivan u jeziku i gesti glumi lik tetke koja oblikuje mišljenje ruralne sredine” (ibid.). *Kino Lika* je 2009. osvojio i Zlatnu maslinu na talijanskom filmskom festivalu europskog filma u gradu Lecce.

petrificira u vlastitu želju koju zadovoljavaju “najuspješniji” umjetnici s ovih prostora. Stoga ih je moguće smatrati i suvremenim tvorcima karaktera “bliske i neukrotive egzotike” ekstrahirane iz puno šireg opsega osobina koje bi se također mogle prikazati kao dominantne:

u pogledu razumijevanja toga kako se konstrukcije mašte drugih ljudi (mišljenih lokaliteta, nap. A. M) povezuju s našim konstrukcijama (življenih lokaliteta, nap. A. M), proces nas tjera upravo u pogrešnom smjeru – prema izolaciji značenjskih i formalnih aspekata stvari, a podalje od praktičnih konteksta koji im daju život (Geertz 2010:68),

ali i podalje od života samog, koji bi, prema jednoj od mnogih definicija, umjetnost imala oponašati.

Pitanja koja ovim radom želimo postaviti moguće je uokviriti na, barem *grosso modo*, dva dijela. Prvi dio se odnosi na “etnografiju nositelja značenja” (Geertz 2010:150) – sadržaje sedme umjetnosti, posebice u trima navedenim radovima koji čine fenomen auto- ili samoezotizacije, a mogu ili moraju služiti kao reprezentativni uradci “imaginarnih zajednica” čiji se “članovi” ne moraju nužno, *a priori*, prepoznati u njima. Je li dakle, uz prikaz poluotoka pokretnim slikama, pojam autoegzotizacije i njima samima problematičan te bi li mogao funkcionirati tek ako pretpostavlja umjetnički govor u ime zajednice ili apstraktnije kategorije, “naroda poluotoka”, te opravdava li individualno porijeklo autora ili zemlje produkcije filma kolektivni prefiks *auto*? Pitanje je, zapravo, u čije ime oni govore, što nas dovodi i do drugoga pitanja, onoga o kategoriji “lokalnog” umjetnika, njegova *insiderskog* autoriteta te poetike prožete “tamnom, hibridnom i gotovo kriminalnom stranom umjetničkog stvaranja (...) o kojoj se šuti zbog puke naklonosti mašti umjetnika” (Wulf 2002:210). U specifičnim se okolnostima potiče umjetnički izričaj neodvojiv od “edukativno-informativnog efekta” o prostoru, vremenu i ljudima koje tematizira, kreirajući tako komplementaran dio imagologije Balkanskoga poluotoka. Takvo se sadržajno blisko viđenje nastavlja na ono ponuđeno već u, primjerice, “najprodavanijim džepnim izdanjima, kao što su Penguinov reprint *Black Lamb and Grey Falcon* (podnaslovljen *A Journey through Yugoslavia* iz 1941. autorice Rebecce West), Vintageov *Balkan Ghosts* (podnaslovljen *A Journey through History*) Roberta Kaplana (1993), čiji se sadržaj temelji na putopisima drugih zapadnjačkih posjetitelja Balkana te Penguinov *The Impossible Country* (1994) (podnaslova *A Journey through the Last Days of Yugoslavia*)” (Iordanova 2001:58). Stoga pronicljivoj opservaciji etnologinje u vezi s prvim od tri navedena džepna izdanja – da se “putopisac u neku ruku ponaša gotovo kao praetnograf” jer “donosi obavijesti o drugim kulturama i njezinim pripadnicima, a u isto vrijeme čitateljima koji od njegovog djela imaju vremenski odmak, već po samom načinu selektiranja i pripovijedanja informacija govori i o samom autoru i njegovoj matičnoj kulturi” (Grgurinović 2008:148), možemo dodati kako je u primjeru sineasta poput Kusturice, Mančevskog ili Matanića riječ

o svojevrsnoj pretpostavljenoj autoetnografiji, u kojoj vlastita kultura i kultura drugoga moraju koincidirati, a iz čega, *inter alia*, proizlazi, smatramo, posebno autoritativan diskurs o “odrugovljenome prvom”, odnosno “vjerodostojniji” prikaz odnosa i načina postojanja na vlastitom tematiziranom podneblju.

### ***Pucilerov pogled i Divlji dečki***

Karen Virag je nedavno pisala o *lajtmotivu* u mnogim poznatim filmovima snimljenima na Balkanu kao što su *Grk Zorba* (1964.), *Ulysses' Gaze* (1995.), *Welcome to Sarajevo* (1997.),<sup>5</sup> gdje se okosnica priče gradi oko stranca koji dolazi na određeno podneblje poluotoka i reagira na nedokučive, pomalo necivilizirane ljude koje tamo upoznaje. Takav pogled stranca posjetitelja, izražen nizom izabranih slika, pomogao je oblikovati zapadnjačke stavove naspram Balkana, radeći upravo u suprotnome smjeru od njegova prepoznavanja europskim prostorom u punom smislu. Balkan je često prikazivan egzotičnim, mračnim, barbarskim, neukrotivim, a kulturne i medijske slike osnažuju takve stavove. Sjetimo se žilave snage vampirske mitologije usko asociirane s istočnom Europom; filmski, sjetimo se enigmatskog, divljeg karaktera Zorbe u *Grku Zorbi*, čiji su postupci i karakter savršeni kontrast znatiželjnom, no racionalnom, Englezu. Iako se scenarij ciparskoga pisca Michaela Cacoyannisa temelji na noveli grčkog pisca Nikosa Kazantzakisa iz 1946. godine, filmska je verzija *Grka Zorbe* utemeljena na strančevu pogledu na divlji i strastveni balkanski karakter. Cjelokupno je Zorbino ponašanje filtrirano Englezovim pogledom, koji se, iako ganut odnosom sa Zorbom, ipak vraća sigurnoj budućnosti u Englesku, dok je gotovo pa zaboravljeni Zorba poslужio samo kao ključ za dešifriranje drugog (Virag 2002:6-7).<sup>6</sup>

Slična narativna okosnica prikaza života na Balkanu kroz strančev pogled, kao i neposredno, snažno i intenzivno iskustvo glavnoga lika Aleksandra Kirilova (Rade Šerbedžija) nalazimo i u filmu *Prije kiše*.<sup>7</sup> No, *differentia specifica* ovdje

<sup>5</sup> *Zorba the Greek*, SAD, Michael Cacoyannis, 1964; *Ulysses' Gaze/To vlemma tou Odyssea*, Grčka/Francuska/Italija, Theo Angelopoulos, 1995; *Welcome to Sarajevo*, UK/SAD, Michael Winterbottom, 1997.

<sup>6</sup> Iordanova upozorava i na važne sadržajne razlike između novele i njezine ekranizacije: “Jedina referenca na Zorbinu prošlost u filmu spominje se ne bi li se objasnilo njegovo vladanje engleskim jezikom – on spominje svoj boravak u SAD-u. U noveli je pak jezik razmjene grčki a ne engleski: Zorba nije bio u SAD-u, ne govori engleski, a Britanac, mješanac, taj je koji govori grčki. U filmu su izbrisana sva objašnjenja o tome kako i zašto je Zorba postao ono što jest, on postoji samo u prezentu. Novela pak obiluje detaljima iz Zorbine prošlosti, što ga čini interesantnim i kompleksnim likom” (Iordanova 2001:60).

<sup>7</sup> *Prije kiše/Pred dozhdot*, Makedonija/Francuska/UK, Milčo Mančevski, 1994. Film se sastoji od tri međusobno isprepletana dijela: 1. Riječi, 2. Lica, 3. Slike. Glavni se lik u filmu, Aleksandar Kirilov, iako vrlo uspješan ratni fotograf, vraća u rodno mjesto u Makedoniji nakon više od desetljeća i pol i to mjesec dana nakon što je osvojio Pulitzerovu nagradu i prošao sva svjetska ratišta.

jest da se Aleksandar u svoje rodno makedonsko selo vraća nakon 16 godina i to, kako kaže svojem bratiću koji će se biti njegovim krvnikom – zauvijek. Jer ako Englez u *Grku Zorbi* funkcionira kao trenutni pozitiv “balkanskoga” karaktera, onda Aleksandar Milča Mančevskog ne uspijeva djelovati kao “permanentniji” korektiv nepomirljivim etničkim trzavicama među muškarcima suprotstavljenih skupina. Njega, kako intimno kazuje ljubavnici Anne u Londonu “kosti bole za kućom, kao slonove, ili se možda radi o reumatizmu?” Ali u trenutku kada bude tražio pravdu u državnim institucijama, dakle pravdu mimo krvne osvete za mladu Albanku, navodnu ubojicu jednog od njegovih rođaka, u toj istoj kući neće biti dobrodošao: “Ti se ne miješaj, nisi odavde” – bit će odgovor na inzistiranje kako “postoje milicija i sud za ovakve stvari”. Njegov ambivalentan lik funkcionira kao izvor ponosa kad se referira na uspjehe – “Pucileru jedan!”, reći će mu rođak pri njihovu susretu, a naknadno i priznati: “Snimio sam na videu emisiju o tebi. Naš čovjek koji je uspio u bijelome svijetu! Vijetnam, Bejrut (...)”, ali kad pokazuje značajke “tipične” za Zapadnjaka, negira mu se mogućnost razumijevanja situacije. Njegovo je stanje “permanentnog ostracizma” jer je prikazan kao lik koji talentom, hrabrošću i radom postiže zavidan uspjeh na Zapadu, ali ga ne želi utržiti:

- Imaš ugovor s agencijom – u Londonu ga podsjeća Anne, suradnica i ljubavnica.
- Mogu da mi popuše za ugovor.
- Aleks, ne izvlači se! Znaš da je važno opredijeliti se.
- Da izaberem stranu? Ne želim na njihovu stranu. Govna, pička im materina!

Drugim riječima, u Londonu, na Zapadu *ne želi*, na Istoku, u zabiti seoske Makedonije, *ne može*. Kostimografije i zvučni zapis (*soundtrack*) u filmu dijelom povezuju dvije polutke – zapadnu i istočnu, urbanu i ruralnu, suvremenu i negdašnjju, pa će pjesmu Beastie Boysa *So What’cha Want?* [Što želiš?] bestijalni dečki ruralnoga Balkana<sup>8</sup> slušati na malom prijenosnom kazetofonu dok traže albansku

---

U Londonu ostavlja ljubavnicu Anne (Katrin Cartlidge) te u rodnom selu pokušava ponovo zavesti ljubav iz mladih dana, udovicu Albanku Hanu Halili, čiju pak kćer Aleksandrova rodbina traži zbog navodnog ubojstva vilama jednoga od njih. U narativno nelinearnom, “kružnome” scenariju gdje je početak filma prikazan na kraju, ipak sve “kockice smisla” ne liježu na svoje uzročno-posljedično mjesto, već ostavljaju dojam “temporalne ispremiješanosti” sukladne s lajtmotivnim citatom provučenim kroz korpus filma – “Vrijeme ne umire, ni krug nije pravilan”. Sjetimo li se u uvodu navedena putopisa Amerikanca Roberta Kaplana *Balkan ghosts*, gdje se zagovara teorija “Balkana kao kolijevke nacizma” (Todorova 2006:265), dolazimo do zanimljive podarnosti putopišćevih opservacija, objavljenih godinu dana prije distribucije filma, i redateljskih odluka – “Kaplan je aut-sajder, putujući pisac koji ne može doli letimice vješto dotaći površinu ovih regija čije jezike ne govori. Pa ipak, nešto ga u njegovu iskustvu tjera prema novom viđenju prošlosti: ‘Na Balkanu, povijest se ne doživljava kronološkom progresijom kao na zapadu. Naprotiv, povijest skače uokolo i kreće se kružno (...)’ Baš kao u krugu, prisiljen sam zapitati se, što se ne zatvara u *Prije kiše*” (Rosenstone 2000:189).

<sup>8</sup> Smatramo kako “homonimija” izvođača – Beastie Boysa, i karakteristike pripisive dečkima u potrazi za ubojicom njihova rođaka nije slučajna.

djevojku, isto kao i Anne u svojem fotografskom studiju u Londonu, odnosno na groblju nakon Aleksandrova odlaska, dok riječju redatelj – “Ako zanemarimo mitraljeze, kožne jakne, najki i adidas majice, ovakav isti sukob mogao bi se dešavati pre dvesta godina” (Mančevski prema Levi 2009:170). Ipak, njihovu funkciju možemo interpretirati kao označitelja sinkroniciteta dok lik Aleksandra djeluje upravo suprotno – njegova je funkcija pokazati koliko “teritoriji starog kontinenta” mogu biti “kulturalno dijakroni” u vlastitom geografsko-vremenskom sinkronicitetu, supostojanju, što je u zapadnjačkoj intelektualnoj povijesti bio jedan od *toposa* evolucionističke škole.<sup>9</sup> To potvrđuje i Brailsfordova opservacija iz 1906. kako je riječ o prostoru koji je često opisivani kao onaj

smešten tako da ima neposredan doticaj s civilizacijom, ali je ipak ostao varvarski (...) Osobine koje su to područje u zapadnjačkim pričama i izvještajima učinile različitim od ostatka Evrope (...) predstavljene su kao vraćanje u prošlost (...) Ovde u Evropi, u samo jednom danu putovanja vozom koji vodi do Beča, stižemo na istok i u srednji vek. (Brailsford prema Jezernik 2007:23)<sup>10</sup>

Osim anakronizma protagonista valja u gradnji radnje filma primijetiti stereotipnost odnosa prema ženama i njihov podređeni status prema muškarcima. Liberalno shvaćeni rodni odnosi, nerijetko denotativni za “progresivnost” zapadnoeuropskih ideja i društava – progresivnost koju valja imitirati, a koja se, barem u ovdje analiziranom filmu, mora, među ostalim, “pozitivno” ogledati o petrificirane balkanske rodne odnose. Jer dok trudna Anne može izabrati između dvojice muškaraca (muža i ljubavnika) i slobode seksualnog i emotivnog nećkanja, Neda, žena Aleksandrova rođaka, prisiljena je trpjeti muževe promiskuitetne eskapade, što je čitljivo iz brze scene zajedničkog blagovanja dobrodošlice, gdje ovaj, nakon što predstavi suprugu Aleksandru, dira po nozi djevojku koja sjedi do njega za stolom.<sup>11</sup> Također valja naglasiti da je riječ o ubijenom bratiću, a kroz cijeli film se ostavlja dojam (iako nikad eksplicitno izrečen) kako je mladu Albanku, prije no što je ubijen, pokušao silovati.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> “U usporedbi s lokalnim ljudima”, piše Dina Iordanova “Aleksandar pripada višem redu jer posjeduje superiorno znanje: svjestan je razarajućih posljedica njihova ponašanja, uništenja u koje njihovi sitničavi konflikti mogu voditi. Oni su naspram njega inferiorni, ne jer ne znaju što on zna već jer ne žele znati. Pitali bi ga za savjet, ali odbili mudrost koju nudi” (Iordanova 2001:82).

<sup>10</sup> Henry Noel Brailsford, britanski novinar, u citiranome se djelu *Macedonia: It's Races and Their Future*, (Methuen&co., 1906.) osvrće upravo na Makedoniju i njezine stanovnike.

<sup>11</sup> Znakovit je kadar Nedina pogleda koja muževu nevjeru vidi, ali ništa ne poduzima, već ulazi u kuću dok muž ostaje u dvorištu s društvom.

<sup>12</sup> Taj je “stratum” filma, u invertiranoj varijanti, recidiv, primjerice, *Horora u Bugarskoj*, o kojima se mnogo pisalo potkraj 19. stoljeća, a koji su kao okosnicu imali temu turskog silovanja kršćanki. Čitali su se posebno u Europi i Engleskoj, i morali su djelovati paralizirajuće na onodobni viktorijanski moral. Kao što je zaključio Justin McCarthy o događajima iz 1876.: “Politički diktat i cirkulacija novina učinili su takve priče atraktivnima, i u njih je širok broj ljudi vjerovao. (...) Takve su priče dotakle venu simpatija prema bugarskim kršćanima među Englezima” (McCarthy prema Buturović i Schick 2007:278). “Didaktički” materijal – slike, fotografije, putopisi, pjesme iz

No, je li se u filmu otišlo i korak dalje u petrifikaciji ideje o zaostalosti istočne europske regije? Takvom je prikazuje scenarist i režiser rodom iz Skopja, školovan u Sjevernoj Americi pa se njegovo viđenje i znanje može gledati kao “autoetnografsko” – “kao i svaki umjetnik, stvaram autobiografska djela” (Mančevski, 16. prosinac 2003.), odnosno kao ono koje progovara iz iskustva i empirije. Ono što se ne ističe u gotovo niti jednoj analizi filma jest činjenica da prikaz mržnje naspram drugih i želja za njihovim međusobnim uništenjem poprima još okrutnije, ali i paradoksalnije konture. Jer iako makedonska zajednica želi ubiti albansku kurvu, kako je više puta u filmu istaknuto, polazi im za rukom jedino upucati njezina zaštitnika Aleksandra – jednog od njih. Proporcionalno okrutnima prikazani su i Albanci, opisani kao oni što se “kote ko zečevi” pa im možda upravo zbog toga nije bio problem upucati djevojku s leđa dok pokušava pobjeći od obitelji koja nije više uz nju.<sup>13</sup>

Značaj filma *Prije kiše* ne može se svesti na umjetnost bez geopolitičkih, kulturalnih, ali i, prema tvrdnji Iordanove, proročkih implikacija jer film je nakon distribucije djelovao dvostruko:

Puno je zapadnih gledatelja na film reagiralo sa iskrenim divljenjem. Njima je, to mi je nemali broj rekao, film bio od “edukacijske” važnosti: tek su sad mogli do-

---

balkanskih zemalja za to su morali poslužiti kao agensi u petrifikaciji ideje o zaostalosti “blisko-istočne” regije, odnosno naglasiti dinamičnost i progresivnost “zapada” te potpomoći, piše Irvin Cemil Schick, “restauraciji europske klasične mitologizirane veličine” (Schick 2007:243). Kreciji se takvog materijala pribjegavalo posebice za vrijeme ratnih djelovanja, gdje se ženu prikazuje ekvivalentom okupirane/silovane “zemlje”, odnosno teritorija. U dubinsku “strukturu” takve analogije (žena-teritorij) u ovome tekstu ne bismo ulazili – smatramo kako se ona tiče patrijarhalno impostirane strukture života ponajprije recipijenata koji tu istu poruku moraju dekodirati jer u suprotnom dekodifikacija/senzibilizacija/edukacija ne bi bila moguća.

<sup>13</sup> Kod Mančevskog možemo primijetiti i shodno time pratiti ono što bismo nazvali “kontradiktornim diskursom” procesa stvaranja opusa jer se u istom intervjuu zalaže za *empiričnost* vlastite umjetnosti te tvrdi kako je “doslovce stotine puta objašnjavao da *Prije kiše* nije dokumentarac o Makedoniji. Nije dokumentarac o onome što je bila Jugoslavija i to uopće nije dokumentarac (...) iako ga neki gledaju kao dokumentarac o ratu u Jugoslaviji” (Mančevski, 16. prosinac 2003.). No, već u sljedećem odlomku, referirajući se na pitanje o okrutnosti u svojem drugom važnom filmu *Dust* kaže: “Vidimo vođu makedonskih pobunjenika, Učitelja, kao beskrupuloznog ubojicu koji ubija mladog vojnika tako da mu prereže grkljan. S druge strane, turska vojska također ubija civile. To su, povijesno gledajući i činili. Zaista je teško (a da ne kažemo i neetično) pisati politički korektne scenarije (...). Veći dio povijesti nije politički korektan. Na početku 20. stoljeća otomanska je vojska ulazila u sela i ubijala civile, čak i trudne žene, palila živu malu djecu i rezala ljudima ruke i glave. To je *dokumentirana faktografija*” (ibid., kurziv A. M.). Također, u filmu, Aleksandar na Anneinu opservaciju kako Makedonija nije sigurno mjesto ironično odgovara: “Dakako da je, tamo su Bizantinci zarobili 14.000 Makedonaca. Iskopali su im oči i tako ih poslali kući. To je 28.000 očiju”. Ono što iz tih opservacija proizlazi jest dojam da je riječ o prostoru zarobljenom isključivo u *okrutnost* koja se perpetuira do danas. Da je takvo viđenje povijesti proizvoljno i dekontekstualizirano te da takvim *hororima* postoji alternativa, ističu Buturović i Schick – “nakon rekonkviste Iberijskog poluotoka mnogi su sefardski Židovi – na Sulatanov poziv – došli živjeti na, i prethodno, konfesionalno raznolik teritorij te su svoj novi dom pronašli u Sarajevu i Solunu” (2007:3).



kućiti duboke korijene apsurdne logike konflikta na Balkanu. No, bilo je to ujedno i pretkazanje: kao što su znali iz medija, odbrojavanje je već otpočelo, polako, ali sigurno najavljujući neizbježan krvavi konflikt. Da je kojim slučajem tada sukob u Makedoniji eskalirao, potvrdio bi imidž regije i ljudi koje je zapadna publika vidjela na filmu. (Iordanova 2001:82)<sup>14</sup>

Ili, riječju drugog autora, zagovaratelja teorije da je film započeo novi žanr – “Povijest onoga što se još nije dogodilo” (Rosenstone 2000).

### **Mačkolika vitalnost balkanskoga naroda**

Iako rezultat francusko-njemačko-mađarske koprodukcije i sniman u Pragu, Beogradu i Plovdivu, nagrađivani *Underground*<sup>15</sup> Emira Kusturice vrlo je često, napose nakon osvojenog filmskog festivala u Cannesu 1995. godine, opisivan “bosanskim filmom”.<sup>16</sup> Ako je *Prije kiše* mogao polučiti “aha” efekt kod gledatelja i kritičara, onda je potonji bio izvorom interpretacijskog kvalunkvizma, svojevrsne *geopolitičke uravnilovke* zaraćenih zemalja Balkana – sve su nacije (ovoga dijela) polu-

---

<sup>14</sup> Robert A. Rosenstone, profesor povijesti na California Institute for Technology, u tom će smjeru zaključiti: “Čitajući knjige o toj regiji shvatio sam: previše se toga dogodilo u Makedoniji tijekom previše stoljeća da bih to mogao apsorbirati u okviru povijesti. Sjedeći u knjižnici, kapci su mi postajali sve teži i poželio sam zadrijemati. No, *Prije kiše* me drži budnim bez ikakvog problema jer siječe kroz one komplikacije ne bi li mi dalo neku vrst povijesti u sadašnjosti, da osjetim nešto od problema regije upravo tamo gdje me knjige ostavljaju plivati u moru detalja” (Rosenstone 2000:189).

<sup>15</sup> *Underground*, Francuska/Njemačka/Mađarska, Emir Kusturica, 1995. Film se također sastoji od tri dijela: 1. Rat, 2. Hladni rat, 3. Rat. U filmu se prate dogodovštine dvojice najboljih prijatelja Marka (Miki Manojlović) i Crnoga (Lazar Ristovski) kroz prizmu pedeset godina povijesti Jugoslavije, od Drugoga svjetskog rata do početka devedesetih. Radnja, 168 minuta filma, gotovo da započinje bombardiranjem Beograda i ulaskom njemačke vojske u veće gradove buduće Jugoslavije kad Marko svojega Brata, Crnog i veću grupu ljudi skriva u podzemno sklonište nakon što se Crni sukobi s njemačkim zapovjednikom Franzom oko ljubavnice Natalije (Mirjana Joković). Po završetku rata Marko postaje uvaženi član jugoslavenske Partije i suradnik druga Tita, ženi se s Natalijom, ali ostavlja u skloništu cijelu družinu, i Crnog od kojeg, na površini, čini ratnog heroja prema čijoj se životnoj priči snima film, a koje je uvjerio da rat još uvijek traje. Nakon dvadeset godina proizvodnje oružja pod zemljom, Crni i njegov sin izlaze na površinu te upadaju na set snimanja filma i decimiraju glumce obučene u njemačke odore, misleći da su pravi vojnici. Film završava “prizorima post-jugoslavenskog rata”, gdje je Marko ratni profiter, a Crni zapovjednik (paravojne) vojske, nalogodavac Markove i Natalijine egzekucije, dok posljednje scene prikazuju sve likove u filmu na vjenčanju Jovana (Srđan Todorović), sina jedinca Crnoga dok se komad zemlje na kojemu se slavlje odvija otkida od matičnog kopna.

<sup>16</sup> Iordanova navodi nekoliko primjera: “Reuters i Associated Press izvijestili su o *Undergroundu* u materijalu naslovljenom ‘Bosanski film pobijedio na Cannesu’ (29. svibanj 1995.). Utjecajni čikaški kritičar Michael Wilmington (*Chicago Tribune*, 21. prosinac 1997.) nazvao je film ‘Bosanskim setom’. Shlomo Schwartzberg, kritičar iz Toronta, u North York Mirroru 3.–4. siječnja 1998. opisao ga je filmom iz Bosne i Francuske” (Iordanova 2001:132-133).

otoka iste. Unatoč političkoj impostaciji narativa, izvorom nemale kontroverze,<sup>17</sup> gdje se igrani film mjestimično prožima dokumentarnim snimcima poput ulaska njemačke vojske u Maribor, Zagreb i Beograd, Titovih poslijeratnih govora (u kojima se, montirani, pojavljuju i fiktivni junaci filma), njegov učinak nije bio eksplikativan – “Čini se da mimo kriptične diskusije intelektualaca nikoga nije bilo briga čiju priču *Underground* priča: film je percipiran kao gargantuovska metafora nereda na Balkanu, a ne kao propagandna insinucija jedne od zaraćenih strana” (Iordanova 2001:118), odnosno, riječju samog autora, “kada sam (...) osvojio Cannes (...) u *Timeu* je objavljen članak da je pobijedio nitko tko dolazi niodakle” (Kusturica, intervju 22. siječanj 2011.). No, autor je u intervjuu 1996. godine za *The Times* kazao kako je “živeći u zemlji kojom hara strašan rat želio priču koja bi mogla odgovoriti ne samo na pitanja o povijesti već i o mentalitetu naših ljudi” (Robinson 1996:12). Tu su povijest i mentalitet, ako se složimo s Dinom Iordanovom, mogli “pravilno razumjeti” samo oni koje je film tematizirao, dok je za ostale, “zapadnjake”, pojašnjenje uslijedilo “usporedbom rata na području Jugoslavije”, jedne od nosećih tema filma, s prirodnom katastrofom – potresom (*Cachiers du cinéma* 1995:69).<sup>18</sup> Latentna konfliktnost, nepredvidivost i destruktivnost postaju tako dominantne značajke ne samo “geološke prirode” već i “prirode ljudi” na području jugoslavenskoga dijela Balkana jer

(...) u ovoj regiji rat je prirodan fenomen, kao i prirodne kataklizme (...) što izbijaju s vremena na vrijeme. U mojem sam filmu pokušao objasniti stanje stvari u ovom kaotičnom dijelu svijeta. Čini se da nitko nije sposoban detektirati korijenje ovog užasnog konflikta. (Kusturica prema Žižek 1997:62)

Donekle kao i Mančevski, Kusturica u *Undergroundu* povijest ovih prostora doživljava i prikazuje isključivo poviješću prijevara i konflikata i među *kumovima* i

<sup>17</sup> U kontroverzu oko *Undergrounda*, je li Kusturica film impostirao prosrpski ili nije, uključili su se filozofi i pisci poput Alaina Finkelkrauta, Andrea Glucksmanna, Bernard-Henryja Lévyja te Petera Handkea. Polemika je bila “medijski pokrivena u prestižnim publikacijama poput *Le Monde*, *Libération*, *Journal du Dimanche*, *The Independent*, *The Guardian* (...)” (Keene 2001:238).

<sup>18</sup> Sam će potres, smatramo, u *Undergroundu* i naknadnom diskursu imati dvostruku, donekle i suprotstavljenu ulogu – s jedne strane u intervjuima će biti ponavljan kao prigodna metafora za mentalitet ljudi u sada već dezintegriranoj Jugoslaviji, dok je, s druge, završna alegorična scena filma odvajanja komada tla također usporediva s tom elementarnom nepogodom, a simbolizira “ostrvo sreće, Jugoslaviju ideja, nasuprot ‘mračnoj’ (podzemnoj) Jugoslaviji, koja je lažna i puna obmana. To je ‘prava stvar’ za kojom svaki smrtnik u podzemnom svetu žudi. Da bi se tako nešto desilo moralo je biti odvojeno od spoljnog sveta” (Krasztev prema Levi 2009:143). Drugim riječima, bukoličko i *naivno* viđenje poentirano i posljednjim monologom u filmu na plutajućem komadu zemlje: “Ovde smo podigli nove kuće, s crvenim krovovima i dimnjacima koje će nastanjivati rode, kapijama širom otvorenim za drage goste. Bićemo zahvalni našoj novoj zemlji koja nas hrani i suncu koje nas greje, cvetnim poljima koja će nas podsećati na ćilime našeg zavičaja. S bolom, tugom i radošću, sećat ćemo se naše zemlje kada budemo našoj deci pričali priče koje počinju kao bajka: ‘Bila jednom jedna zemlja’” (*Underground*, 1995).

među etnijama, ali i među muškarcima i ženama. “Sine, nikada ne veruj ženi koja laže” i “Ne idu, sine, žene i revolucija zajedno” – bit će savjeti Petra Popare Crnog, “autentičnog” revolucionara sinu nakon izlaska iz podzemlja. S druge strane, evocirani mentalitet ljudi denotiraju “koreografije uživanja”, odnosno

jugoslavenski identitet koji Kusturica smatra vrednim promocije jeste onaj njegov oblik okarakterisan neobuzdanim uživanjem koje odbija da se povinuje ma kom konkretnom, praktičnom vidu društveno-političke aproprijacije, reifikacije i kanonizacije, i to zbog toga što je po svojoj prirodi a priori nepomirljivo sa ideološkim propisivanjem vrednosti, kao takvim. Spektakularna finalna scena iz *Undergrounda* jasno govori u prilog tome: venčanje, smešteno negde na obali Dunava, okuplja sve, sada već mrtve protagoniste filma, na još jednoj, poslednjoj proslavi; i dok se ovi vesele i igraju, tlo na kojem stoje otcepljuje se od ostatka kopna i otplovljava niz reku. Ovo slavljenje čistog, istorijskom stvarnošću nekompromitovanog jugoslovenskog ideala – Kusturičina finalna “koreografija uživanja” – zamišljeno je kao suprotstavljeno, tačnije, ono doseže s onu stranu aktuelnih etničkih mržnji među Južnim Slavenima i, kao takvo, zahteva da nipošto ne bude poistovećeno sa onim što je, pak, u filmu predstavljeno kao stalna istorijska praksa ideološke pronevere ovog ideala, te njegovo političko porobljavanje od strane Titovog socijalističkog režima (Levi 2001).

Završna scena, svojevrsni pitoreskni lokalni (a)politički *danse macabre*, zapravo je finalizacija oslikavanja *hipererotične* prirode odnosa među ljudima jer “(...) u filmu je učestala predanost libidu viđena kao suštinski deo jugoslovenske kulture, njenog razbarušenog i polimorfnog duha” (Levi 2009:139), ali i izrazito rastrošne strane njihove prirode, što je bila tema, primjerice, ranijih putopisa po Dalmaciji, gdje “Fortis dva puta izričito uspoređuje stanovnike Dalmacije s Hotentotima” (Jezernik 2007:75-76), ocrtavajući i jedne i druge rastrošnima do te mjere da kad im se ukaže prilika zalihe za mjesec dana potroše u sedam, što je glavni razlog njihove bijede jer “kad se praznuje neki svetac, iako jedva ima hleba da jede, on će prirediti gozbu koja će biti istočnjački preobilna i preterana, a ne u granicama razumne evropske gostoprимljivosti” (ibid.:76).

Uspoređujući putopisne opise morlačkih običaja i konstrukciju “prirode” ljudi u Kusturičinoj verziji sedme umjetnosti, mogli bismo zaključiti da su dodirne točke itekako prepoznatljive s nemalom razlikom prisvajanja denigratornih tema te “osobnim” smještanjem i prikazivanjem unutar već postojećeg obrasca u primjeru filma. Dakle, pisanje o dekontekstualiziranim, ali i apokrifnim elementima načina života na poluotoku, *sine qua non* inferioriziranja “drugog”, preuzeto je kao dominantan način i stil celuloidnog prikazivanja identiteta “prvog”, što je sam sukus balkanizma, koji kreira pogodan teren za zrcaljenje zapadnjačkih stereotipa u balkanskih intelektualaca da bi bili prihvaćeni od zapadnoeuropske inteligencije. Čak i u svojoj benignoj formulaciji, balkanizam je naveo filmaše iz

ovoga dijela svijeta da usvoje kulturne konstrukte od Zapada i reproduciraju ih u vlastitim umjetničkim prikazima (Keene 2001:240).<sup>19</sup>

Unatoč činjenici da *Underground* promovira dekonstrukciju mitologizirane jugoslavenske povijesti, nudeći joj kontradiktornu, nadnacionalno-nacionalnu alternativu, također mu je svojstvena (re)konstrukcija mitologije nonšalantnog, nepouzdanog, ali šarmantnog i divljenja vrijednog “balkanskog karaktera”, u doduš za “zapadnjake”, vidjeli smo, teško razumljivom nacionalnom ključu. U tome se smjeru kreće i recenzija filma talijanskoga novinara te njegova zaključka kako

Nitko nije znao bolje ispričati i prikazati balkanski duh od Kusturice u *Undergroundu*. Ni Ivo Andrić ni Danilo Kiš, da nabrojimo samo neke od velikana jugoslavenske svijesti. (...) Emir Kusturica je u *Undergroundu* uspio ispjevati najbolju himnu *mačkolikoj vitalnosti balkanskog naroda*” (*Corriere della sera*, 16. studeni 2002., kurziv A. M.).

### “Dekusturicizacija” hrvatske kinematografije

Na tragu Mančevskog i Kusturice – od kojega će zauzeti decidirano distanciran stav unatoč zajedničkom im marquezovskom “magično-realnom” izričaju (Levi 131:2009, usp. *Jutarnji list* 25. rujan 2008.) – redatelj Dalibor Matanić svojim je recentnim uratkom *Kino Lika*<sup>20</sup> realizirao tvrdi prikaz života u Lici “na granici s dokumentarnim” (*Vjesnik*, 27. rujan 2008.). Na pitanje kako je “snimio istinit film o svojoj sredini van Kusturičinih koordinata, u kojima se hrane predrasude gledalaca u razvijenoj Evropi” te misli li da će *Kino Lika* “ohrabriti i ostale autore iz regiona da snimaju filmove koji će bez egzotičnih začina govoriti o nama”, Matanić odgovara:

Kusturica je u svojim starim filmovima stvorio sliku Balkana koja apsolutno danas nema više veze s istinom i, nažalost, neki zapadni kulturni krugovi još uvek očekuju takve filmove. *Očekuju da vide nas retardirane istočnjake kako snimamo svoje retardirane likove u retardiranom kraju*. I još da koja guska proleti pri tome. Srećom, Rumunji snimaju normalne filmove, Mađari takođe. To je naš kinemato-

<sup>19</sup> U tom se kontekstu valja prisjetiti režiserove izjave pri uručanju nagrade u Cannesu 1995.: “Postoji samo jedan razlog zašto radim filmove, a taj je da budem voljen od vas!” (Iordanova 2001:130).

<sup>20</sup> *Kino Lika*, Hrvatska, Dalibor Matanić, 2008. U neimenovanom ličkom selu pratimo priče triju tragičnih glavnih likova – Mike (Krešimir Mikić) je mladi, perspektivni, ali pomalo autistični i za uspjeh izvan lokalnih okvira nezainteresirani nogometaš, Olga (Areta Čurković) je mlada djevojka zaposlena u lokalnoj prodavaonici alkoholnih i bezalkoholnih pića koja manjak muške pažnje kompenzira prejedanjem, dok je stočar Joso (Ivo Grgurević) lik opsjednut sušom u selu i svojim kravama/volovima, kojima daje prednost pred vlastitim bolesnim sinom. Radnja se filma zbiva neposredno prije referenduma o hrvatskom pristupanju Europskoj uniji – odluka o kojoj malo selo, poradi lukrativnih i sitničavih razloga, nema zajednički stav.

grafski voz. Istočnoevropski radikalni film koji surovo analizira današnjicu. (*Blic*, 17. prosinac 2008., kurziv A. M.)

U istome, protukusturičinom smjeru, unatoč *doslovnoj retardiranosti* jednoga od glavnih likova filma, bio je intoniran i dio autorova intervjuja na Radiju 101:

ono što je problem je ako imate ljude koji imaju sliku Balkana tipiziranog prema Kustirici. I onda stvarno, da bi sebi svoj neki sistem i status spasili, oni misle da tamo na Balkanu žive neki prljavi ljudi, neki Cigani koji plešu i skaču, guske lete oko njih, tamo se puca, ratuje i ubija, to je katastrofa. *Ono što je nama za 'Liku' bilo važno je da bude sve samo ne Kusturica, totalno suprotno.* Takva slika Europe, to se mora promijeniti, na autorima je da to promijene. (Intervju, Radio 101, 1. prosinca 2008., kurziv A. M.)

No, pitanje je vodi li nužno stvaralačka koordinata “sve samo ne Kusturica” direktno u srce “Balkana koji ima veze s istinom” unutar scenarističkog predloška romana definiranog kao “biser hrvatskog naturalizma” (*Blic*, 27. studeni 2008.) ili će biti prije da ograđivanje od nagrađivanog autora otvara dvostruki prostor – svojevrsnu *kontroverznu negacije autoriteta* koja bi pri mogućem susretu dvojice, Matanićevim riječima, imala završiti “ili napijanjem ili tučom” (*Jutarnji list*, 25. rujan 2008.), čime mladi hrvatski redatelj, osim što se smješta uz rame slavnome kolegi, *in imaginatio* zapada u “zamku” *balkanizma* od kojeg bježi, ali i prostor za utrživu kontroverzu lokalnih razmjera koja je uslijedila nakon distribucije filma – akcentirana pretenzija na “istinitost” prikazanog kao i potreba da dijelovi filma ujedno budu šokantni, nužno su *contradictio in adjecto* autorovog doživljaja Like: “No, morate znati da se u tom kraju ništa ne događa i da je naša premijera bila kulturni događaj godine. (...) Mi smo ljudima tamo donijeli život” (*Vjesnik*, 27. rujan 2008.).

Film je snimljen prema istoimenom romanu Damira Karakaša od šest priča, od kojih autor uzima tri obogaćene

sitnicama koje sam čuo u obiteljskom krugu (...). Sva moja obitelj je otamo [iz Like, nap. A. M.] i neke crtice, dijaloz, priče u filmu su direktno, doslovno familijarne. To su sitnice koje sam milijun puta čuo u obiteljskom krugu tako da nisam trebao posebno istraživati, nego artikulirati nešto što sam davno memorirao. I onda se to otvorilo i jako fino povezalo s knjigom Damira Karakaša prema kojoj je film snimljen, koji u principu ima sličan doživljaj svega toga. (*Večernji list*, 8. listopad 2008.)<sup>21</sup>

Unutar cjelokupnog prikaza života u neimenovanome ličkom selu u prvi je plan “interesa javnosti” dospjela pretela djevojka Olga (debitantica Areta Čurković), koja zbog manjka zavodničkih talenata ne uspijeva privući mušku pažnju pa svo-

<sup>21</sup> Matanićev kratki dokumentarac o snimanju *Kina Like – Dojo* (2009.), dostupan kao ekstra materijal na DVD- izdanju, također je impostiran tako da poveže autorovo obiteljsko stablo s Likom. Film gotovo da započinje redateljevom posjetom baki Mandi Matanić na zagrebačkom Jarunu, s čijom pričom o *Doju*, janjetu iz njezina djetinjstva u Lici, *Kino Lika* započinje i završava.

jeg suseljana vrlo izravno upita: “Oš me jebat?”, što je “izjava ljubavi i grubi način da se draganu u Lici kaže volim te” (*Blic*, 17. prosinac 2008.).<sup>22</sup> Pitanje istaknuto na plakatu filma pored “letećih svinja s krilima”,<sup>23</sup> među kojima se vjerojatno našao i Bubi, prasac s kojim će djevojka, u nedostatku muške pažnje pokušati kopulirati, upućuje na redateljsku odluku da osim sablažnjavanja “čudorednih čudaka” (*ibid.*) izgradi

lik žene koja i posle odlaska u Nemačku shvata da je njeno mesto u blatu. Ona ne odustaje od poriva ljubavi, pa makar ga ostvarila i s bićem koje nije čovek. Koliko god da se pomiri sa svojom sudbinom, ona ne odustaje, okreće se jedinom biću koje je voli. Tu svinjac postaje ljubavna korida. (*ibid.*)

Za razliku od Kusturićinih “koreografija uživanja”, jasno sveprisutno izraženog i ostvarenog libida, snažnog posrednika među njegovim likovima, *Kino Lika* ocrta Ličane i njihove veze kao “promašene”, nemoguće erotizacije mimo one “solipsistički intonirane”, što je donekle u kontrastu s tvrdnjom autora knjige po kojoj je film snimljen:

Ja ne idealiziram selo. Kao ono, čobanice pjevaju, čobani sviraju, svuda okolo cvijeće, ovce pasu, konji veselo trče... Ili se govori samo o Crkvi, Bogu, ističe se nekakav silni konzervativizam. Kao da nitko na selu nikad nije jebao, kao da na selu žene ne masturbiraju. Sve nešto čisto, idilično. (*Slobodna Dalmacija*, 25. listopada 2008.)

Idealizacija ili *naivizacija* sela hlebinskoga tipa kakvu Karakaš kritizira, snažan je imagološko-ideološki moment govora o ruralnome,<sup>24</sup> no izlazi li ovaj uradak sedme umjetnosti iz koordinata takvog, odnosno *balkanizirajućeg* diskursa na čijoj kritici, dobrim dijelom, gradi vlastiti? Sagledamo li film, a napose “šokantnu scenu” unutar vremenskoga prostora koji započinje Siebenovim litografskim prikazom “silovanja pravovjernica” od strane “turskih svinja” (koje u prikazanom činu nisu smjele uživati) u djelu *Balkangruel* iz 1909. (Schick 2007:292) do Ma-

<sup>22</sup> Na naglašenu analizu navedene scene unutar korpusa filma odlučili smo se jer je upravo ta kratka sekvenca s kraja filma bila izvorom prijepora u koji se uključio i Odbor za ravnopravnost spolova te tražio “zabranu Kina Lika: zbog seksa sa svinjama žene u šoku” (*Slobodna Dalmacija*, 1. listopada 2008.). Stoga će “voditeljica Odbora za ravnopravnost spolova Hrvatskog društva za zaštitu i promicanje ljudskih prava, Neda Balen, u pismu Predstojnici ureda za ravnopravnost spolova pri Vladi RH, Heleni Štimac Radin, tražiti službeno iniciranje zabrane daljnjeg prikazivanja filma na području RH” (*ibid.*). U sličnom tonu i istim argumentima razvila se i polemika u *Večernjem listu* – “Prijepori oko filma Kino Lika. Protest zbog diskriminacije žena: Zabrane prikazivanja filma Kino Lika!” (*Večernji list*, 29. rujna 2008.).

<sup>23</sup> Iako se distancira od Kusturićinih *balkanizirajućih* sadržajno-estetskih odabira, ne možemo ne primijetiti kako plakat filma *Kino Lika* koincidira s plakatom filma *Arizona dream* – na prvome, naime, lete svinje dok na drugome, onome za francusko tržište, riba.

<sup>24</sup> Marijan Krivak će u osvrtu na film pisati kako nam je *Kino Lika* “vratila nostalgiju za nekim ljudskijim vremenima. Kroz grubu fakturu prosijala je kišom donijeta humanost” te zaključiti kako “u filmu nema nijednog mobitela. Što ćete još ljudskije od ovoga?” (KULISA.eu, 13. listopada 2008., kurziv A. M.).

tanićeva prikaza neuspješnog kopuliranja Olge s prascem (koja niti u zoofilnom činu s Bubijem nije uspjela pronaći zadovoljenje), dolazimo do zaključka da u takvim, makar invertiranim, prikazima *represivne seksualnosti* podvučene pod zajednički nazivnik *patnje*, leži zapravo želja drugog, onoga tko ima moć i interpretativni autoritet, a koju – “poradi političkih ili pak moralnih razloga (...) jer patnja je socijalno utrživa” (Kleinman, Das i Lock prema Buturović i Cemil Schick 2007:295) – zadovoljava tako što kreira vlastiti voajerski objekt izdignut na razinu opće dostupne umjetnosti. No, čini se kako autor alternativne imagologije života na ovim prostorima nije računao s usisavajućim ekvivalencijskim lancem u koji je njegov uradak hermeneutički upao pa će *Politikina* filmska kritičarka Dubravka Lakiću svom prikazu filma istaknuti: “*čitave galerije likova kakvi se mogu sresti u bilo kojem kraju balkanskih prostora*, u zabitima gde su Bog i Evropa rekli ‘laku noć’” (*Politika*, 26. prosinac 2008., kurziv A. M.).

## Zaključak

Situacija s analiziranim i interpretiranim filmskim ostvarajima gotovo da podsjeća na svojevrstan umjetnički *štokholmski sindrom* – vlastito pristajanje na repetiranje “žilavog” diskursa te prepoznavanje i prepuštanje njegovu autoritetu. Dakle, na suprotnu situaciju od opisane u uvodnom *mottu* ovoga teksta, a čiji “dirigirani politički filter” datira iz ideološki nepoćudnog talijanskog *ventennia*. Danas možemo reći kako

bez osovine koja organizira strujanja smisla i ispušnih smislova društva (...) razbijanje iluzija je nemoguće. (...) Zakon medija je “zakon prljavih ruku”: ne možeš biti shvaćen ako nisi pogrešno shvaćen. (Roško 2002:75)

Slavoj Žižek u intervjuu na *Sarajevo film festivalu*, čini nam se, ipak optira, dok su posrijedi samo filmovi, za nešto manje defetizma, a više za “os koja organizira strujanje smisla”:

Imamo autentične filmove s ovih područja koji nisu bili takve uspješnice kao oni neautentični – a pod time mislim, primjerice, na Emira Kusturicu i film *Underground* – mislim da je taj film gotovo tragična klasifikacija u smislu – koji imidž ex-Jugoslavije dobivate, percipirate u tom filmu? Svojevrstan ljudi dio svijeta gdje ljudi samo kopuliraju, defeciraju, piju i tuku se cijelo vrijeme. On na scenu postavlja određeni mit koji zapad voli vidjeti, konzimirati, na ovim prostorima – taj mitski “drugi” koji je “drugi” jako dugo vremena. Moglo bi se na ironičan način reći da je Balkan strukturiran kao “nesvjesno” Europe. Europa projicira sve svoje opscenosti i prljave tajne na Balkan – zbog toga je moja formula, kako bih opisao što se događa na Balkanu, ne onaj dominantni diskurs kako se ljudi na Balkanu ne mogu uhvatiti u koštac i prihvatiti post-modernu realnost, ja bih rekao da su uhvaćeni u snove, ali ne vlastite snove već europske snove. Gilles Deleuze je znao reći – “Ako si uhvaćen u snove druge osobe, sjeban si, gotov si”. Ono što bi film trebao poka-

zati jest to da iako neki dijelovi djeluju ekscentrično i folklorno, mi jesmo sastavni dio globalnog svijeta i njegovih procesa. (Žižek, *Euronews*, 18. rujan 2008)

No, dok filozof u doba “poljuljanih i razmravljenih identiteta” ostavlja prostor za interpretaciju problematičnog pridjeva “autentičnoga” kojim bismo “dokazali” pripadnost globalnim procesima, a koji zasigurno nije odvojiv od *fluktuirajućeg* termina Balkana, moramo se s njim složiti kako je riječ o politički *intrasubverzivnoj* kinematografiji jer se dobrim dijelom, pokazali smo, povijesno i kulturološki naslanja na denigratorne teme u čiju su genezu utkani hegemonijski diskurs *protejske* kakvoće čiju srž danas čine, poradi vlastite “autohtonosti” na područjima o kojima pričaju/snimaju, i “autoritativni” umjetnici. U tom smjeru djeluje Matanićevo isticanje vlastitih ličkih korijena i težnja da se život prikaže “na granici s dokumentarnim”, ali i dekusturicizacija stvaranja, projekt što se ispostavio žilavijim od očekivanoga.<sup>25</sup> Upravo potonji element, odnosno svijest o sustavnoj (auto)-egzotizaciji poluotoka i njegovih lokaliteta temama što se provlače kroz filmsku produkciju, kao i, barem izrijeckom, izražena “želja” da se izbjegnju, smješta uradak, a napose analiziranu scenu filma *Kino Lika*, ako ne u domenu etnografske produkcije, onda barem u njezinu neposrednu blizinu. U recentnoj je knjizi Tea Škokić dotaknula problem etičke podvojenosti etnografije naspram zoofilije i njezina značenja – pregršt zoofilijских primjera iz hrvatske usmene predaje nisu koincidirali broju etnografskih zapisa svakodnevice ljudskog općenja sa životinjama. Škokić zaključuje da

za razliku od domaćih zapisivača, strani su istraživači i umjetnici (*sic!*) vrlo rado pribjegavali sodomijskim opisima i prikazima neciviliziranog *drugog*, upotpunjujući tako specifične zahtjeve *scientie sexualis* svog vremena. (Škokić 2011:106)

Stoga, gotovo uvijek empiričnošću i dokumentarnošću pravdana celuloidna prezentacija “svog vlastitog ‘demon’, *domaćeg drugog*” (Prica 2001:192) shvaće-

---

<sup>25</sup> Gotovo opozicijski primjer u domeni umjetničkog stvaranja “sredinom devedesetih godina”, sadržajno uvrstiv ne samo u zazivanu domenu dokazivanja kako “smo sastavnim dijelom globalnog svijeta i njegovih procesa”, donosi spisateljica Ivana Sajko: “Sredinom devedesetih godina tim kustosa posjećuje Hrvatsku kako bi prikupio materijale za veliku europsku izložbu posvećenu likovnoj umjetnosti istočne Europe. Za umjetnike koji uđu na popis izlagača otvara se prilika da uspiju i na međunarodnoj sceni. Za kustose je organiziran susret s jednim od najpoznatijih hrvatskih likovnih umjetnika. On je taj koji mi ga i prepričava. Prisjeća se kako ih zanima što njegovi radovi govore o Balkanu, o istočnoevropskoj tranziciji, o raspadu Jugoslavije i desnim politikama koje su uzrokovala rat. No umjesto da im govori o predloženim temama, on im priča o martiniju kojeg je pio u Chicagu. – Tajna je odličnog martinija u kapljici slane vode koja kapne u već zgotovljeni koktel u trenutku kad ga se gratinira maslinom. Kako im ponavlja recept, detaljno objašnjavajući razlike između različitih pristupa pripreme martinija, jasno mu je da njegovo ime nepovratno blijedi na popisu onih sretnika koji će izlagati na značajnoj izložbi. Okvir je pripremljen. Slika je gotova. Izložba je već postavljena. Treba se samo smjestiti u njenu traumu. No on priča o martiniju” (Sajko 2009:208). Takav, da ostanemo u domeni literarno-filmske interpretacije, *jamesbondovski* detalj, pokazuje opstojnost viktimizacijske prakse – ne samo da je žrtva koju valja zaštititi “vrijedna pažnje” isključivo kao takva, već svoju “žrtvu” često mora *performirati* unutar zadanih kodova.



nog u najširem smislu, režisere filmskih uradaka, poradi privilegiranosti prostora i utjecaja na dostupnu publiku, smješta u domenu *überetnografa* (odnosno *historiografa*), čime se u njihovo stvaranje ucjepljuje i suvremena etno-antropološka problematika – činjenje prikazanog egzotičnijim no što ono uistinu jest te, unatoč “eksplikatornim, autobiografskim i dokumentarnim” porivima, njegovo *zatam-njenje*.

## NAVEDENA LITERATURA

- Bakić Hayden, Milica. 1995. “Nesting Orientalisms. The Case of Former Yugoslav”. *Slavic Review* 54/4:917-931.
- Buturović, Amila i Irvin Cemil Schick. 2007. *Women in the Ottoman Balkans. Gender, Culture and History*. London: Taurus Academic Studies.
- Cahiers du cinéma*. 1995. “Propos de Emir Kusturica”.
- Geertz, Clifford. 2010. *Lokalno znanje. Eseji iz interpretativne antropologije*. Zagreb: AGM.
- Grgurinović, Ivona. 2008. “Načini konstruiranja Drugoga u putopisu ‘Crno janje, sivi sokol’ Rebece West”. *Etnološka istraživanja* 1/12-13:147-158.
- Jordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute.
- Jezernik, Božidar. 2007. *Divlja Europa. Balkan u očima putnika sa zapada*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Keen, Judith. 2001. “The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground. Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History”. *Rethinking History* 5/2:233-253.
- Laclau, Ernesto. 2005. *On Populist Reason*. London, New York: Verso.
- Levi, Pavle. 2001. “‘Underground’. Jedna estetika etno-nacionalističkog uživanja”. *Republika* 270-271.
- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Pletenac, Tomislav. 2009. Izlaganje na *Performance Studies International* 15. Zagreb.
- Prica, Ines. 2001. *Mala europska etnologija*. Zagreb: Golden marketing.
- Raskin, Richard. 2003. “On Unhappy Endings, Politics and Storytelling. An Interview with Milcho Manchevski”. *A Danish Journal of Film Studies (filmtidsskrift p.o.v.)* (Film and Politics) 16.
- Robinson, David. 1996. “A Tunnel Vision of War. An Interview with Emir Kusturica”. *The Times*, 5.03.1996.
- Rosenstone, Robert A. 2000. “History of What Has Not Yet Happened”. *Rethinking History* 4/2:183-192.
- Roško, Zoran. 2002. *Paranoidnije od ljubavi, zabavnije od zla. Rekreativna teorije za unutarnja tijela*. Zagreb: Naklada MD.

- Sajko, Ivana. 2009. "Rezept fur einen trockenen Martini". *Sprache im technischen Zeitalter* 190:208-219.
- Škokić, Tea. 2011. *Ljubavni kôd. Ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Todorova, Marija. 2006. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Virag, Karen. 2002. "Of Boundaries and Revolving Doors. Some Thoughts on Europe, Balkan Cinema and Identity". *spacesofidentity.net* 2/1.
- Zagarrio, Vito. 2004. *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venezia: Marsilio.
- Zingarelli, Nicola. 2008. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli editore.
- Žižek, Slavoj. 1997. *The Plague of Fantasies*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj. 2008. Intervju *Euronews*. 18 rujan.
- Wulf, Christoph. 2002. *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*. Milano: Bruno Mondadori.

## FILMOVI

- Prije kiše/Pred dozhdot*, Makedonija/Francuska/UK, Milčo Mančevski, 1994.
- Underground*, Francuska/Njemačka/Mađarska, Emir Kusturica, 1995.
- Kino Lika*, Hrvatska, Dalibor Matanić, 2008.
- Dojo*, Hrvatska, Dalibor Matanić, 2009.

## NOVINSKI ČLANCI

- Corriere della sera*, 16 studeni 2002.
- Vjesnik*, 27. rujan 2008.
- Jutarnji list*, 25. rujan 2008.
- Večernji list*, 29. rujan 2008.
- Večernji list*, 8. listopad 2008.
- Slobodna Dalmacija*, 1. listopad 2008.
- Slobodna Dalmacija*, 25. listopad 2008.
- Blic*, 27. studeni 2008.
- Blic*, 17. prosinac 2008.
- Intervju Radio 101, 1. prosinac 2008.
- KULISA.eu, 13. listopad 2008.
- Politika*, 26. prosinac 2008.

## INTERNETSKI IZVORI

Kusturica, intervju, [http://www.plima.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3836&Itemid=88](http://www.plima.info/index.php?option=com_content&task=view&id=3836&Itemid=88) (pristup 22.01.2011.).

[www.pulafilmfestival.hr](http://www.pulafilmfestival.hr)

## (AUTO)EXOTISATION OF THE BALKANS AND THE ETHNOGRAPHY OF THE BEARER OF MEANING IN THREE EXAMPLES OF “THE SEVENTH ART”

### SUMMARY

Through analysis and interpretation of three very successful films, examples of the cinema art well-received by critics and audiences alike – Milča Mančevski's *Prije kiše* (1994), Emir Kusturica's *Underground* (1995) and Dalibor Matanić's *Kino Lika* (2007) – the twofold discourse that emerges from that *small opus* of ‘the seventh art’ is analysed in this paper. Relying on the one hand on the stereotypical-exotisation markets present in Western writing and artistic output (travelogues, pamphlets, paintings, etc.), it is possible to interpret those films within the realm of the auto- and/or voluntary self-exotisation that has become the favoured mode of self-presentation for many directors from the Balkan peninsula region. On the other hand, one also finds ethno-anthropological issues grafted on to this production discourse, since the film directors in question almost always underpin their own artistic decisions with an empiric and documentary quality that escalates into an assumed *auto-ethnography* of sorts in which *one's own culture* and the *culture of the Other* need to coincide, also giving rise to an authoritative discourse on *exoticized closeness* and/or the assumed *more authentic* representation of the relations and mode of existence in one's own thematicised clime.

Key words: the Balkans, art, film, *Prije kiše*, *Underground*, *Kino Lika*, zoophilia