originalni naučni rad

791.622(497.16)
791.633-051 Перовић М.
ID: 173826060

POD STALNIM POGLEDOM – KONSTRUKCIJA NACIONALNOG IDENTITETA I CRNOGORSKE NACIONALNE KINEMATOGRAFIJE (FILMOVI MARIJE PEROVIĆ)

Milena Dragićević Šešić[1]
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Apstrakt:
Ovaj rad istražuje doprinos filmova Marije Perović konstrukciji i reprezentaciji crnogorskog nacionalnog identiteta kao pluralnog identiteta – tj. kao „overlapping" (preklapajućih), otvorenih, transformativnih identiteta, a ipak utemeljenih u specifičnostima sredine i tradicije. Predstavljajući savremeni crnogorski mentalitet u odmaku u odnosu na sve standardne strategije reprezentacije nacionalnog identiteta, Marija Perović specifičnim rediteljskim postupkom koji uvodi rodnu perspektivu preokreće uobičajeno, muško poimanje stvarnosti i otvara nove horizonte očekivanja.

Ključne reči:
nacionalni identitet, nacionalna kinematografija, filmska produkcija, reprezentacija identiteta, crnogorska kultura, crnogorski identitet, stereotipi, rodna perspektiva, Marija Perović.

Diskretni šarm malograđanštine – filmovi Marije Perović

Iako se smatralo da su projekti konstrukcije nacionalnih identiteta završeni još u predmoderno vreme, postsocijalistička tranzicija – koja je često podrazumevala raspad socijalističke države – Sovjetskog Saveza i Jugoslavije, za mnoge narode i zemlje Baltika, istočne Evrope, centralne Azije, a i Balkana, značila je ulazak u intenzivnu fazu traganja za nacionalnim identitetom (Dragićević Šešić, 1997).

1 msesic@gmail.com

Naravno, teorija je već definisala naciju kao „imaginarnu zajednicu" (Anderson, 1998) koja se upravo i konstruiše politikom sećanja i politikom događaja, politikom izgradnje identiteta pomoću različitih vrsta konstrukata. U tom smislu, većina država je videla i film kao snažno simboličko sredstvo, pa otuda, posle naglog kolapsa kinematografije zatvaranjem državnih filmskih preduzeća (u Crnoj Gori *Zeta filma* i *Lovćen filma*), dolazi do konstituisanja novih oblika kulturnih politika (arm-s length i drugi demokratski modeli) u kojima se kinematografiji, shvaćenoj kao segment „kreativnih industrija", poklanja značajno mesto (Dragićević Šešić; Stojković, 2007).

Naravno, politika identiteta koja se gradi danas filmskom produkcijom (pitanje savremenog identiteta jeste pitanje umetničke produkcije), u različitim sredinama se uspostavlja na različite načine. Ako ruska kinematografija može da razvija sve žanrove i sve forme – od istorijskog preko ratnog do savremenog filma-spektakla, male kinematografije novih država-nacija najčešće to ne mogu. Otuda reditelji i rediteljke, pronalaze posebne i drugačije, netradicionalne ključeve kojima će omogućiti „efikasno" stvaranje nacionalne kinematografije, kao, u slučaju Marije Perović, već sa samo dva filma.[2]

Autorka je krenula težim putem u konstruisanju *prizora nacionalnog identiteta*. Izbegla je uobičajene i jednostavnije strategije koje obezbeđuju laku prepoznatljivost i istovremeno prihvatanje. Čega, dakle, nema? Nema:

- populističke nacionalne istorije date kroz reprezentaciju *velikih istorijskih događaja* (ni priče o njima, ni dede ratnika…),
- *velikih savremenih* događaja – rata, izbeglica (čak ni u off-u, na TV-u ili radiju),
- drama nacionalnosti – konflikata, sukoba, ni oko jezika, ni oko knjige,
- ključnih institucija: *škole, crkve*, Akademije – bilo koje…
- Nema ni *drugog* – lika iz druge kulture i naroda, preko koga bi se definisalo crnogorstvo – kroz razlike.[3]

2 I u svom tekstu *Da li je kinematografija potrebna Crnoj Gori* (2008), Marija Perović zagovara stvaranje potpunog socio-kulturnog ciklusa u ovom domenu, ukazujući na to da je priča o kinematografiji i kulturološka i ekonomska. Autorka zaključuje da Crnoj Gori treba kinematografija da bi se „jasno pozicionirala univerzalnim, a sopstvenim, jezikom na svekolikoj globalnoj mapi [...] te da bi se iz usmene kulture sa jakom tradicijom i pismene, sa malo slabijom, prešlo u vizuelnu, a sopstvenu..." Dakle, pored samog autorskog filmskog rada, te kritičkih napisa, Marija Perović i politikom promocije i distribucije svojih filmova na celoj teritoriji Crne Gore, pa i tamo gde bioskopa nema, nastoji da gradi crnogorsku kulturu i kinematografiju.

3 Doduše, odsutno je i crnogorsko multikulturno društvo. Dušan Makavejev je u jugoslovenskoj kinematografiji možda jedini reditelj koji je u središte radnje, kao glavne likove stavio likove manjinskih naroda u filmu *Ljubavni slučaj službenice PTT*, i to kao aktere koji se prepoznaju pre svega kao ličnosti, onda po zanimanjima, a etnička pripadnost je podrazumevajuća (Slobodan Aligrudić igra Muslimana a Eva Ras Mađaricu).

– Nema ni stereotipa Crnogoraca koji postoje u drugim kulturama – ni pozitivnih ni negativnih, ni Njegoša ni Mime Karadžića… a u vizuelnom izrazu nije pošla ni tragom Živka Nikolića ni Đekne, koji su doskora u matrici prepoznavanja crnogorstva bili dve paradigme elitne i popularne kulture.
– Nema ni tema kojima su drugi autori/ke iz regije postizali priznanja i uspehe: ratnih trauma, mafije, korupcije, profitera, mafijaša, kriminalaca, trafikinga, preprodaje dece…

Međutim, oba filma jesu *crnogorski* filmovi jer je u njih *ugrađeno* iskustvo pripadanja crnogorskoj naciji: odgovornost prema porodici, izloženost javnosti svuda i u svakom trenutku (ne postoji anonimnost čak ni velikog grada u kulturi Crne Gore – to nije anonimno društvo, naprotiv) – *nadziranje* i kontrola svuda, u svakom trenutku, čak i u intimnosti stana u kome se praktično dešava cela radnja prvog filma Marije Perović – *Opet pakujemo majmune*. To prisustvo drugog, čak i kada su akteri sami, naglašeno je u oba filma pozicijom naratora, pokretima kamere – ulascima kamere u ambijente stanova, ludnice u drugom filmu – kroz prozore, male otvore…

Naglašena je klaustrofobičnost, zatvorenost prostora, čak i kad su u pitanju luksuzni stanovi – jer su to prostori *represije i kontrole*.

Marija Perović odbija bećkovićevski tradicionalni diskurs crnogorske reprezentacije „ćeraćemo se još" – preuzima *urbani* diskurs, ali iz tradicije uzima elemente tipične za *regionalno* razumevanje crnogorskog mentaliteta i identiteta, stvarajući tako specifičnu politiku hibridizacije identiteta povezujući tradicionalno i moderno, kontekstualizujući značaj Beograda za oblikovanje znanja – intelektualaca, liderstva (studije), ali i sasvim lagano naglašavajući i širi – jugoslovenski kontekst (Slovenija kao mogućnost odlaska). Zajedničko kulturno razumevanje proizvodi, naravno, znatno veći regionalni označavajući potencijal, jer konačnu proizvodnju značenja stvara publika svojom recepcijom.

Ipak, u miljeu srednje i (u drugom filmu) više srednje klase (diskretni šarm malograđanštine), probijaju elementi tradicionalne kulture:
– porodica kao stožer,
– želja za uspehom potomka (zahtev da se pokaže indeks – studije u Beogradu…),
– ambicija,
– značaj ugleda u lokalnoj sredini,
– patrijarhalni odnosi u kojima je često žena kontrolor (ujna, gazdarica…),
– unutrašnji represivni porodični odnosi…

S druge strane, ono što danas dominira u evropskom filmu – politika multikulturalnosti, ili u regionalnom filmu – redefinisanje savremenih događaja – rata, žrtve, socijalnih odnosa, politike, korupcije, moralnih pitanja koje je izazvao raspad zemlje, sve to što verovatno omogućava i lakšu dostupnost fondovima i snimanju – u ovim filmovima izostaje. Srpskom ratnom diskursu devedesetih (Daković, 2000) Marija Perović suprotstavlja balkansko-mediteranski urbani diskurs – stvarajući osnove za rekonceptualizaciju premisa na kojima je do sada konstruisan crnogorski identitet, i time stvarajući odmak od savremene srpske produkcije i „balkanskog identiteta" kao dominantnog u dosadašnjim narativima.

Politika male teme, svakodnevice, ljudskih odnosa, privatne drame – nije bila karakteristika ni jugoslovenskog filma, a još manje srpskog filma ili crnogorske umetničke produkcije u širem smislu, pa imajući to u vidu, jasno je da Marija Perović nema „regionalne" ni domaće prethodnike ni uzore. Ipak na fonu njenih filmova može se, doduše sasvim suptilno, prepoznavati i taj širi društveni kontekst u koji je smeštena radnja.

Filmovi Marije Perović nam vrlo brzo stvaraju sliku savremene Crne Gore, Crne Gore u kojoj se prelamaju različite vrednosti, interesi, horizonti očekivanja. Nijedan lik nije tipski, upravo obrnuto – sve ono što bismo mogli očekivati od ličnosti određene profesije ili pola ubrzo biva iznevereno. Tu hibridizaciju identiteta autorka gradi koristeći raznovrsna diskurzivna sredstva, kao i izuzetna vizuelna rešenja (neobični rakursi – pre svega pogled odozgo ili sa strane, približavanje kamere do oneobičenja, iskrivljavanja lika i sl.).

Naravno, moguće su različite interpretativne strategije:

a) realistička interpretacija (odrazi koji omogućavaju identifikaciju),

b) diskurzivna interpretacija – analiza prizora kao ovaploćenja društvenih vrednosti, politika i strategija.

(Obe strategije su u regionu aktivne i kod najšire publike.)

Tako ćemo, preuzimajući drugu strategiju, analizirati konstrukciju crnogorskog identiteta kroz prizore, težnje društva, težnje pojedinaca (obrazovanje, uspeh, ljubav…), vrednosti (porodica, prijateljstvo – izdaja, ljubomora…), ponašanje u određenim situacijama (rešavanje sukoba oružjem, na primer).

Džon Berdžer (Berger, 1972) kaže: „Muškarci delaju a žene izgledaju" – u ovom filmu, iako je to na prvi pogled tako – suštinski je obrnuto. Ovde žene deluju, a

muškarci „izgledaju“ – a posmatraju–nadziru i jedni i drugi. „Nadzornik žene u njoj samoj je muškarac: nadzirana je žensko“. Ali ovde je *nadzornik* slabi muškarac. Suštinski, *nadzornik* je žena – iako je u pitanju opšti voajerizam, opšte nadziranje svakoga od strane svih.

U filmu *Gledaj me*, načelno to je muškarac. Suštinski, žena vodi igru, iz pozicije *odstranjene žrtve*, ona – Nina, preuzima ulogu donosioca pravde i uspostavljanja reda u sistemu. Dolazi nakon deset godina u sredinu u kojoj svi znaju za nepravdu koja se dešava, ali konformistički ne govore o njoj, ignorišu je i faktički je zaborave, jer je ona sklonjena od pogleda u najmanju sobu psihijatrijske klinike. (Tamo je doduše stalno nadzirana, ali priča ne izlazi izvan, jer bi narušila mir i spokojstvo malograđanske sredine. Naravno, Andrej, besprekorni, idealni mladić, ali mladić osetljiv i sa grižom savesti da je njegov dolazak na svet ubio majku, idealna je žrtva, jer u noći u kojoj ubija suparnika – napasnika svoje devojke, umire i njegov otac.)

Gledaj me! – paradoksalni je naziv filma, u kome sama žrtva, muškarac kao žrtva, stalno nadziran u psihijatrijskoj klinici, odbija da gleda drugog u lice – odbija da učestvuje u tom procesu uzajamnog nadziranja i kontrolisanja.

Ključni narativi jesu ljubavni odnosi ili želja za njima (heteroseksualni naravno) – tu žene jesu pozicionirane kao objekti muške želje – ali *pravi objekt* želje postaje Gospodin Maljević.

U filmu su dakle žene akteri – one imaju funkciju čak i kada su odsutne (tašta i svekrva u *Opet pakujemo majmune*) – dakle, uprkos stereotipima mačo kulture, uprkos „banci slika“ (Fiske) crnogorske kulture, pa čak i boja crnogorske kulture, ovi filmovi nam daju nove slike, obrnute odnose i perspektive, a da ipak, u tom miljeu u kome je najvažnije kako „žene gledaju žene“ upravo u tome prepoznajemo tradicionalni patrijarhalni interiorizovani obrazac.

Žene koje gledaju muškarce – gledaju na skriven (nejavan način) od scene na plaži iz *Gledaj me* do tajnog predmeta želje Gospodina Maljevića).

Svaki lik učestvuje u različitim, često komplementarnim diskursima – rodnim, socijalnim, nacionalnim, seksualnim, društvene klase, profesije, porodice…

I tu se Marija Perović igra i preokreće, obrće stereotipe:

a) novinar – neagresivan, mlitav,

b) arhitekta – skroman, nesnalažljiv,

c) psihijatar – nije lud, naprotiv, vrlo racionalan,

d) profesorka književnosti – nije sentimentalna, naprotiv, hoće da radi u agenciji, ne u školi…

Analizirajući prizore, situacije u kojima učestvuju ovi likovi, možemo identifikovati preklapajuće procese i identitete – urbani diskurs, tranzicioni, patrijarhalni…

Odnosi moći su ključ razumevanja i interpretacije. Nasilje je porodično, individualno, unutargeneracijsko, međugeneracijsko. Represija i represivni zahtevi su konstanta – pokušaj bekstva, odmaka, takođe. Gazde i kirajdžije; ujak i ujna (u obrnutom smeru, jer ona predstavlja tradiciju iza koje je moć i vrši psihološki pritisak nad njim da bi on počinio i fizičko nasilje – time rediteljka podvlači da u patrijarhalnim društvima žena nije samo žrtva već, često, i saučesnik u nasilju); psihijatar i njegova supruga, zatim on i njegova dva sina, a zatim i sinovljev drug kao pacijent; bolničari u bolnici… – sve su to parovi unutar kojih se ostvaruju represivni modeli, i u kojima žrtva nastoji da pronađe izlaz.

U tom smislu paradigmatičan je sukob Nate i majke u filmu *Ponovo pakujemo majmune* (sukob čije razrešenje Nata vidi samo kao bekstvo od kuće ili kao „moguću", izmaštanu udaju), kao i generacijski sukobi i nerazumevanja unutar tri porodice u filmu *Gledaj me!* Ipak, svi ti sukobi su potpuno različiti, motivisani drugim pobudama, kao i rešenja ili otvoreni krajevi slobodni za različita čitanja.

Oblici porodične represije su u filmu *Ponovo pakujemo majmune* verbalni, da bi u filmu *Gledaj me*! oni išli od verbalnog do fizičkog nasilja. Zahtev oba oca da im sinovi neposredno po dolasku sa studija na odmor pokažu indeks, zaključavanje neuspešnog, prebijanje majke, presija i na drugog sina, spremnost da se sin stavi i u samicu „trojku" (u koju umesto ubijenog sina biva smešten njegov suparnik)… sve su to snažni oblici iskazivanja represije u porodici – represije koja u filmu *Gledaj me!* dovodi do tragedije i promenjenih životnih sudbina.

Tenzije, konflikti na nivou roda, porodice, generacijske zajednice, heteroseksualne veze – *višestruke* su i višeslojne. Koliko one u prvom filmu čine zamajac dramske radnje, toliko su u drugom filmu samorazarajuće za zajednicu i za svaku ličnost pojedinačno.

U tom smislu, može se reći da je nacija predstavljena kompleksno, diverzitetno, sa sukobljenim vrednosnim obrascima, interesovanjima i pravilima ponašanja. U tom društvu se često deluje pod pritiskom, često suprotno svemu onome što

jesmo i što želimo da budemo – pa tako pozitivni lik, ujak, lekar, ginekolog, pod pritiskom patrijarhalne sredine (koju u ovom filmu emanira lik njegove žene), proverava nevinost svoje sestričine, faktički vršeći nasilje, silovanje njenog ženskog identiteta.

To je samo jedan od prizora društvenih i kulturnih poremećaja, represije koja je konstantna, represije pogledom, represije zahtevima, očekivanjima porodice, postignućima, represije koju nam nameće stalni nadzor drugih.

Muškarci su *naratori* u oba filma, ali oni ne vode priču. Oni je prate, posmatraju, kao slabi subjekti. Narator u prvom filmu pati od amnezije, u drugom, on čeka na šta će se odlučiti glavna junakinja… Oni pružaju „pogled sa strane", različit od pogleda gledaoca filma. Oni podvlače voajerizam, dodatni upad u privatnost – i to je čak jače od komšijskog ili roditeljskog odmeravanja i uletanja. Pozicija naratora ukazuje da je privatnost nemoguća, da je sve poznato, sve izloženo i na udaru.

Drugi smisao naratora – da unese objektivnost, da se unesu i drugi diskursi, da se postave neka nova pitanja, npr., Da li je narator u prvom filmu Gospodin Maljević, koji je sve zaboravio i otišao u Ameriku i ostvario američki san? (Da li je uspeh moguć samo ako se ode, izmakne, iz sredine, oslobodi crnogorskog, ili bilo kog drugog, prethodnog identiteta zato što je ograničavajući, represivan?)

Nedostatak sećanja u društvu tako postaje tema i u prvom i u drugom filmu – zaborav je pravilo, ili zahtev sreće u malograđanskoj sredini. U filmu *Ponovo pakujemo majmune*, narator pati od amnezije, dok glavna junakinja filma *Gledaj me!* stiže u sredinu u kojoj su svi sve zaboravili. Ne žele da se sećaju… Na koji način izazvati sećanje, a da se ne ožive duhovi prošlosti zbog kojih smo sve i zaboravili?

U ovom smislu, iako eksplicitno nepolitički, filmovi Marije Perović istovremeno dobijaju i političku dimenziju, iako je „prećutano" sve ono što opterećuje dnevnopolitički život Crne Gore danas.

Zaključak

Kako ovi filmovi mogu biti shvaćeni i doživljeni u regionu, a kako izvan njega? „Internacionalni opticaj 'nacionalnih' medijskih tekstova, vitalan je aspekt savremene globalne kulture" (Kobli i Brigs, 2005, str. 618). Da li je autorka, pokušavajući da predstavi savremeni crnogorski mentalitet, uspela da ga učini ne samo razumljivim već i globalno atraktivnim?

Šta je, dakle, u ovim filmovima, element zavodljivosti za druge narode, za globalno tržište? Teško je reći kakva se recepcija može očekivati izvan regiona, ali po prikazanim elementima, očito da je to autorki najmanje bitno. Stoga u ovim filmovima nema glamuroznih i atraktivnih slika kolektivnog nesvesnog globalnog sveta, ali ni ikona balkanske reprezentacije. Dakle, ono što bi se moglo očekivati sa tog stanovišta – da je cilj filma da atraktivnim sekvencama privuče potpuno nepoznatu publiku, da ih zainteresuje za turizam ili investicije, da gradi tzv. pozitivni image države i naroda, svega toga nema. Izostaju, recimo:

- spektakularni prizori prirode u Crnoj Gori,
- emocijama nabijeni likovi i scene patetike i romantike,
- surove scene preteranog nasilja,
- sceničnost starih kamenih gradova više izražava klaustrofobičnost – strah, no što je u funkciji kulturnog turizma,
- ostvarivanju američkog sna – hepienda – nema ni toga, jer sve vodi ka „novom pakovanju majmuna", novoj selidbi i novim počecima,
- u filmu nema potpunih gubitnika, ali ni dobitnika.

No, šta filmovi pružaju? Oni pružaju otvoreni kraj, otvorena čitanja... svako od nas će ga dovršiti prema sopstvenom nahođenju. To su „urbani filmovi" kompleksne, neobične forme, izrazite stilizacije, posebnog kolorita, sa specifičnim režijskim postupcima neuobičajenim u balkanskom (socijalnom, stvarnosnom ili dokumentarističko-kolažnom filmu), i u tom smislu filmska ostvarenja Marije Perović predstavljaju samosvojan, osvešćen umetnički postupak, ali postupak duboko svestan sopstvenog pripadanja određenoj kulturi i određenoj zajednici, čijem kulturološkom konstituisanju ona želi da dâ svoj doprinos. Ženska perspektiva, ugao gledanja koji je okrenuo uobičajeno, muško poimanje stvarnosti – retka je ne samo u crnogorskoj već i šire, u kulturama drugih balkanskih a i mediteranskih naroda, a to je upravo ona perspektiva koja ukazuje na nužnosti aktivacije, delanja, dakle, perspektiva koja nam otvara nove horizonte očekivanja.

Čini mi se da će u budućnosti, upravo zbog fluidnosti prikazanih identiteta (Bauman, 2008), ovi filmovi biti ključni u samorazumevanje Crnogoraca, njihovih nacionalnih, kulturnih, rodnih i generacijskih identiteta… kao „overlapping" (preklapajućih), otvorenih, transformativnih identiteta, a ipak utemeljenih u specifičnostima sredine i tradicije.

Literatura

- Anderson, B. (1998) *Nacija zamišljena zajednica*, Beograd.
- Bauman, Z. (2007) *Liquid Times, Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge.

- Berger, J. (1972) *Ways of seeing,* BBC, London.
- Daković, N. (2000), Dokument PostJugoslavije: srpski ratni diskurs, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (4).
- Dragićević Šešić, M. (1997) Central Europe: cultural managers as mediators. *Challenges for Cultural Policy and management in Central and Eastern Europe*, Strasbourg, str. 87–103.
- Dragićević Šešić, M. (2000) Mizoginija u masovnim medijima. *Mapiranje mizoginije u Srbiji*, (ured. Blagojević, M.), Beograd.
- Dragićević Šešić, M. (2006.a) Theatre, public space and city identity – memory politics as a challenge in preserving Belgrade`s multicultural identity, *Theatre and Identity* (ed. Lužina, J.). Skopje, str. 21–47.
- Dragićević Šešić, M. (2006.b) Culture as a resource of a city development, *Culturelink*, special issue (ed. Švob-Đokić, N.), Zagreb.
- Dragićević Šešić, M.; Dragojević, S. (2006) Imagined divides. *Transcultural Europe* (eds. Meinhof, U.; Triandafilidoy, A.), London, str. 43–57.
- Dragićević Šešić, M.; Stojković B. (2007) *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Beograd.
- Iordanova, D. (2008) Intercultural cinema and Balkan hushed histories, *New Review of Film and Television Studies* (6), str. 5–18.
- Kobli, P.; Brigs A. (2005) *Uvod u studije medija*, Beograd.
- Perović, M. (2008) Da li je kinematografija potrebna Crnoj Gori? http://www.expeditio.dreamhosters.com/prostory/00_blog/?p=62 (10. 1. 2009).

UNDER THE PERPETUAL GAZE – THE CONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITY OF MONTENEGRIAN NATIONAL CINEMATOGRAPHY (CINEMAS OF MARIJA PEROVIC)

Summary

This study explores the contribution of Marija Perović movies: Opet pakujemo majmune *(2004) and* Gledaj me! *(2008) to the construction and representation of Montenegrian national identity. With very specific visual style and approach, "urban aesthetics", Marija Perović creates from two "small" stories, happening in a close environment (in one appartment in the first film, and in an old city in the other one), an important narrative about* Surveillance (discipline) *as the main feature of Montenegrin identity. Social and family repression – constant voyeurism, constant pressure of the non-anonymous society – pride and honor, duty and obedience toward gender roles, are all there – but Marija Perović is reversing gender roles and all other expectations. Women are acting, and men are there to be seen, to be exposed as the objects of desire.*

Marija Perović films are quickly creating image of contemporary Montenegro, Montenegro where different interest, values and horizons of expectations are crossing. However, Montenegrian nation had been represented in a very complex way as a diverse community, with conflictual value systems, interests and models of behaviour. This is society where individuals are acting and making decisions under social, or family, tradition… and other pressures, very often even against their own values and individual identities.

There is no typical personalities in those movies, no regional Montenegrian stereotypes, no gender stereotypes, no stereotypes of professions. All what we could expect from certain personality of certain profession or gender, soon will be betrayed. This hybridization of identities the author, Marija Perović, is building using different discoursive means and exceptional visual solutions (unusual angles: gaze from bottom, or from a side, close approach of the camera till the face would be distorted, etc.).

By using the method of discursive interpretation, we will analyze situations in the film as the incarnations of social values, policies and strategies. These situations are reflecting social aspirations, individual aspirations (success, education, love…), values (family, friendship – betrayal, jealousy), behavior (conflict "resolving" by using weapons), etc.

Different tensions, especially gender or family driven, but also within generation and intergenerationally, are numerous and deep. In the first film, those tensions are moving forward the dramatic action, but in the second, they remain self-destructive, both for the individual and the community as well.