

SRPSKI FILM: TEORIJA I PRAKSA: 1990–2009: BALKANIZACIJA, TRANZICIJA, EU INTEGRACIJE

Apstrakt

Cilj ovo rada je analiza načela promena i promene načela srpske kinematografije u periodu 1990–2009. godine. Rad predstavlja pregled razvoja različitih domena nacionalne prakse i teorije kao postavljenih između tački balkanizacije i evropeizacije ili u permanentnoj tranziciji. Razmatranje prakse i teorije srpskog filma u društveno-istorijskom kontekstu otkriva složene obrasce njihove interakcije; identifikuje simptome tranzicije i dijagnostikuje „stanje stvari“; ukazujući na načine oblikovanja i reprezentacije identitetskih mena. Rad je fokusiran na pitanja kulturalne politike i identiteta, produkcione modele, žanrovsku sistematizaciju i, nadasve, na – kao do sada zanemarenu – oblast razvoja Studija filma – teorijske, istorijske, kritičke, analitičke misli o filmu. Analiza ne obuhvata delatnosti distribucije i prikazivanja koje su pretrpele radikalnu privatizaciju, a u slučaju potonje, skoro potpuni kolaps.

Ključne reči:

srpski film, teorija, balkanizacija, EU integracije

Procesi balkanizacije, tranzicije i integracije su glavne koordinate remapiranja srpske kinematografije u odnosu na nacionalni, lokalni, regionalni i evropski prostor, vreme i ocrtane identitete. Reč je i o pratećoj (re)istorizaciji, tj. (re)ispisivanju razvoja nacionalne kinematografije poslednjih decenija i uspostavljanju kontinuiteta u menjajućem društvenom kontekstu. Cilj eseja je obuhvatna analiza transformacije ukupne društvene egzistencije filma – pogled na tekstove, žanrove, autore, teoretičare, ali i na institucije, zakonodavstvo, koprodukcije. Period obeležen sukcesijom balkanizacije (1990–2000),

tranzicije (2000–2005), te EU integracija (2006–)¹ omogućava dvovalentno sagledavanje kretanja – od lokalnog ka evropskom, te od evropskog modela ka njegovoj implementaciji u lokalnim okvirima. Pad Berlinskog zida, pre malo više od dve decenije, bilo je rušenje poslednje prepreke pred poplavom koja je zauvek promenila vaskolike mape sveta i prekomponovala državne, geopolitičke prostore nekadašnje Istočne Evrope i Balkana, danas znanih kao jugoistočna Evropa, Zapadni Balkan, jugoistočna-centralna Evropa, a kojima pripada i Srbija. Tokom godina permanentne tranzicije – za koju je poznata početna ali ne i ishodišna tačka – nestalo je i nastalo desetak država, umetnost je opisala razvojni luk od kasnog modernizma preko neoavangarde do neo/post/modernizma, a filmska kritika, istorija i teorija utopile su se u studije kulture, mapirajući usput granice studija filma, ali i studija teatra, studija medija... U vrsti povratne sprege, balkanizacija–tranzicija – EU integracija formativni su u odnosu na film, no i vreme, prostor, društveni kontekst dobijaju svoju korelativnu formulaciju u strukturi filmskih tekstova, razvijajući diskurs o filmu, te navodeći filmski diskurs u tranziciju. Suočeni smo s temeljnim produkcionim i estetskim preoblikovanjem raznolikih modela strategije filmskog/kulturnog razvoja; inoviranom filmsko tekstuelnom strukturom; proširenom žanrovskom paletom; novim stvaralačkim generacijama, njihovim stilom i tematskim preokupacijama, kao i ideološkim, političkim, psihoanalitičkim radom tekstova. Istovremena promena je nova istorizacija filma, utemeljena na određenju odnosa kinematografije stare Jugoslavije i novog srpskog filma, za čijom definicijom se još traga. (Novi) srpski film je segment nastao na postjugoslovenskoj postsocijalističkoj podeli zajedničkog nasleđa među novim državama, ali koji se, uprkos svemu, razvija kroz različite regionalne saradnje.² U teorijsko estetskim razmatranjima, primerene su optike kinematografija III sveta, studija kulture, filma post-ratnog, -kolonijalnog i -modernog doba. Dela *VII umetnosti* pojmljena na način studija kulture su dinamično polje konstrukcije i reprezentacije identiteta, istorije, prošlosti, ideologije, tj. polje tvorbe angažovanog, aktivističkog iskaza.

Politika kulture i kulturalnog identiteta

Vidljiva promena državne kulturne politike na nivou resornog ministarstva (Ministarstvo kulture i medija) u segmentu nacionalnog filma je formulacija strategija razvitka, zakonodavstva i specifično kriterijuma stvaranja parad-

1 Godina 2006. određena je kao provizorna granica fokusiranja haotične tranzicije ka cilju EU integracija.

2 Istovremeno, u internacionalnim istorijama filma (Kuk 2005–2007; Lim 2006), eksjugoslovenski film prikazan je kao deo istorije regionalnog – balkanskog ili centralnoevropskog – filma.

gmatskih dela reprezentacije identiteta i „brendiranja“ nacije za svetsku scenu. Ono što vezuje *Podzemlje* (1995, Emir Kusturica) i *Svetog Georgija* (*Sveti Georgije ubija aždahu*, 2009, Srđan Dragojević) je status državno podržanog projekta nacionalnog značaja, koji je pak u praksi različito ostvaren jer su se promenile reprezentacije nacije i istorije. *Podzemlje*, nastalo usred godina izolacije, naišlo je na kontroverzni prijem. Dočekano je kao nekritično blaćenje drugih nacija, prilog Miloševićевой nacionalističkoj histeriji, ali i kao zaslužena oda srpskoj perenijalnoj nacionalnoj veličini. *Sveti Georgije*, u jeku demokratske tranzicije, slika većitu ambivalentnu pobeđu u porazu, naciju iskonskih žrtvenika i njihove mane koje postaju vrline u potvrđeno uspešnoj nacionalno eksportnoj slici. Kovačevićevo autorstvo – ironična stanca spram modela istorije, etnosa, Balkana – paradoksalno, uspostavlja vrstu kontinuiteta nacionalnih koncepata Miloševićevog i demokratskog doba. Obe vlasti podržavaju univerzalni model lokalne istorije koju Kovačević strukturiše ukrštajući epohe, I i II svetski rat, nove ratove secesije, aktuelne političke reference i globalne metafore budućnosti. Popularna slika sledi tradicionalnu viziju mučeničkog naroda i njegovu egzistenciju kao beskrajni sled istorijskih trauma. Ratovi – kao najjače traume – su kolektivno prelomno iskustvo, destruktivni šok za pojedinca i porodicu, kao i prošlost koja proganja i određuje obrazac sudbine i vremena koje će doći. Suštinski razlog srpskih ratova je nacionalni mentalitet ocrtan u oštrim, realističkim i kritičkim potezima, ali uz simpatiju i divljenje spram barbarogenijskog duha.³ Srbi su podeljeni, a kada se u odlučujućim trenucima ujedinje, jedino što uspevaju da ostvare je tragičan, stradalnički i žrtvenički rasplet.

Oba narativa okrenuta su eksploraciji prošlosti nizom narativnih elemenata čiji snažni melodramski karakter dekonstruiše model velike istorije. (I)storija ispričana kroz prizmu romantične, privatne (i)storije – kroz precizne narativne paralele – podriva značaj i značenje prošlosti. Veliki istorijski konflikt sveden je na frustrirajuću, osvetničku borbu dva čoveka za ljubav jedne žene. „U *Podzemlju* ključna noć II svetskog rata je vodviljska ljubavna potera, ludiranje i igranje, takmičenje Crnog (Lazar Ristovski), Marka i Franca (Ernst Stonzer) za naklonost lepe glumice Natalije (Mirjana Joković) – diskurs koji podriva očekivano portretisanje revolucionarnog idealizma i patriotizma. Film se bliži ideji jugoslovenskog rata kao ludila kada bežeći iz bolnice Marko konstatuje 'Svi smo mi ludi ali bez dijagnoze.'“ (Daković 2003: 248). U filmu *Sv. Georgije*, dva ratna druga, Gavriilo (kao Arhanđeo Gavriilo, Milutin Milošević) i Đorđe (Sv. Đorđe, Lazar Ristovski), zaljubljeni u istu ženu, svo-

3 Kovačević kaže da Srbima nisu potrebni neprijatelji, da su dovoljni sami sebi. Kada su dobri boljih nema a kada su loši, par gorih od njih ne postoje.

de račune na bojištima I svetskog rata kroz sukob pre svega lociran između pripadnika iste nacije podeljenih duž novih i umnoženih granica. *Podzemlje* jasno kaže „nema rata dok ne krene brat na brata“. Poigravajući se motivom bratoubistva, Dragojević postavlja bitku na Ceru kao tri prepletena sukoba: ljubavnih suparnika Gavrila i Đorđa, zdravih vojnika i „škarta“ – koji oličavaju celokupnu naciju – a tek na kraju kao sukob srpske i austrougarske vojske u svetskom ratu. U *Podzemlju*, mitsko otcepljeno ostrvo poput splava međuza plovi u vanvremenske magline, dok oproštaj, ali ne i zaborav, okružuju junake. U filmu *Sv. Georgije*, dve udovice i siročić (Nataša Janjić, Milena Predić, Predrag Vasić) vuku kola, na kojim su leševi poginulih muškaraca, kroz blato i tamu koji određuju istorijsku putanju srpske nacije i peto godišnje doba – doba rata – što traje zavek. Pobjeda u porazu, pobjeda ili poraz nose isto i neizbežno – sudbinu koju stoički podnosimo. Mitski status nacije je kontradiktorno banalizovan i osnažen⁴ s ciljem, između ostalog, neutralizacije diskursa krivice.

*Podzemlje*⁵ je snimljeno i premijerno prikazano za vreme jedne epohe. *Sv. Georgije*, podržan za vreme jednog Ministarstva, premijeru je dočekao pod okriljem drugog, a priča o odjecima oba još teče...⁶ *Podzemlje* je više nego bilo koji potonji projekat Emira Kusturice ili bilo koji drugi film uopšte – još od doba partizanskih vesterna – imalo aposlutno privilegovani položaj u okviru državne produkcije. Udružene finansije Ministarstava Republike Srbije, Republike Srpske, produkciona podrška Bugarske, status projekta miljenika pojedinih ministara iz aktuelne vlade, te nominalno najskupljeg srpskog filma, pak, *Georgiju* nisu doneli ravnopravan položaj. Razlog diskrepancije je i dramatično pogoršanje položaja filma na listama državnih prioriteta. Šire gledano, u periodu 2000–2010. godine, kulturna politika u oblasti filma postepeno je prelazila u domen neusklađenog delovanja Filmskog Centra Srbije, Sekretarijata za kulturu grada Beograda i sve agresivnije privatne inicijative. Tačka preokreta najavljena je skandalom iz 2004. godine, nastalim zbog rezultata konkursa za dobijanje finansijske podrške, koji su zajedno organizovali, tada još postojeći, Institut za film i Ministarstvo kulture. Nijedan od podnetih projekata za dugometražne filmove nije dobio sredstva, a problematična odluka je pravdana kako nekvalitetnim scenarijima tako i bednom sumom novca – 22.000.000 dinara – koja je stajala na raspolaganju komisiji. To je iznos dovoljan za istinsku podršku jednom filmu, a nikako suma koja se može učin-

4 „Lako je nama da umremo. Samo idemo iz jedne tame u drugu.“

5 Više o analizi *Podzemlja* videti u: Daković, Nevena „Remembrance of the Things Past: Emir Kusturica's *Underground* (1995)“ (2003).

6 Videti više u: Iordanova, *Emir Kusturica* (2002).

kovito podeliti među dva ili tri osrednja projekta. Ipak, dva filma dobila su novac za postprodukciju, a nekolicina kao podršku razvoju scenarija. Deo saopštenja komisije jasno utvrđuje stanje i ciljeve daljeg razvoja. Prema mišljenju Komisije, srpski film je „strateški zapostavljen“, a problemi zadiru u sve segmente. Odluka o nedodeljivanju sredstava bila je pokušaj administrativnog leka, koji je trebao da inicira oporavak srpske kinematografije i da je dovede do statusa najjače u regionu.⁷

Blisko se ugledajući na model francuskog CNC (Centre National de Cinema), 2005. godine, Ministarstvo kulture Srbije osnovalo je Filmski Centar Srbije. Strukturalno, FCS je naslednik Instituta za film kome je pridodat produkci- oni deo. Uži strateški prioritet je kvalitetni razvoj produkcije igranog filma, a širi – razvoj nacionalne kinematografije.⁸ Insistiranje na nacionalnom odre- dilo je uslove konkursa za finansiranje koji obuhvataju kriterijume (i danas nepromenjene):

- 1) Da se delo snima na srpskom jeziku ili jeziku nacionalnih manjina i etničkih zajednica Republike Srbije;
- 2) Da većina (50% plus 1) članova autorske, saradničke i izvođačke eki- pe imaju državljanstvo Republike Srbije;
- 3) Da se delo u celosti ili pretežno snima na teritoriji Republike Srbije;
- 4) Da je delo sa tematikom iz kulturnog prostora Republike Srbije;
- 5) Da je većina (50% plus 1) članova filmske ekipe sastavljena od držav- ljana Republike Srbije („Uputstvo učesnicima Konkursa za dodelu sredstava za finansiranje proizvodnje domaćih celovečernih igranih filmova“ 2006).

Haotična i neuspela delatnost FCS, pored ukupne društvene situacije, dovela je, u periodu do 2010. godine, do diverzifikacije modela finansiranja – koji su prestali da budu državno kontrolisani – kao i do selektivnog poštovanja kriterijuma. Film *Tamo i Ovde* (2009, Darko Lungulov) povučen je kao kan-

7 Pored finansiranja, filmovima je bilo neophodno obezbediti put do publike (internacionalne – uspešnim nastupom u Evropi, na festivalima i u regionu i domaće – održavanjem mreže bioskopa sa kvalitetnom projekcijom svuda na teritoriji države) i opstanak u trci sa invazivnim holivudskim naslovima.

8 Istovremeno, *Sekretarijat za kulturu Skupštine grada Beograda* preuzeo je na sebe deo tereta finansiranja na osnovu odluka različitih komisija za stimulaciju filmskog stvaralaštva (produk- ciju, postprodukciju, filmske manifestacije, scenarija). Fleksibilno formulisana strategija odre- dila je pragmatični prioritet pukog opstanka domaćeg filma. Koncept velikih dela nacionalnog brenda i etabliranih autora dopunjen je insistiranjem na lokalnoj, urbanoj, svežijoj tematici, novim imenima i kratkometražnim, eksperimentalnim, animiranim filmovima.

didat za Oskara jer nije ispoštovao kriterijum jezika; *Medeni mesec* (2009, Goran Paskaljević) kandidovan je za evropskog Oskara iako je poštovanje kriterijuma vrlo granično. Fleksibilno poimanje tema relevantnih za srpski kulturni prostor i identitet omogućilo je nastanak filmova koji na ekstreman i drugačiji način portretišu društvo i, naravno, razvijaju nove modele finansiranja: *Život i smrt porno bande* (2009, Mladen Đorđević), *Srpski film* (2010, Srđan Spasojević), *Đavolja varoš* (2009, Vladimir Paskaljević), *Šišanje* (2010, Stevan Filipović), *Miloš Branković* (2008, Nebojša Radosavljević), *Čarlston za Ognjenku* (2008, Uroš Stojanović). Spektar produkcionih modela ide od etatičkog, preko projektnog, do kompenzaciono „burazersko ortačkih“ i „dođeš mi dođem ti“, to jest do skoro totalne autorske kontrole nad filmom.⁹ Na drugoj strani su, u duhu evropskih integracija koje počinju na sporednom koloseku,¹⁰ koprodukcije sa finansiranjem iz evropskih fondova – *Besa* (2010, Srđan Karanović), *Medeni mesec*, *Tamo i ovde*, *Karaula* (2006, Rajko Grlić), *Guča* (2006, Dušan Milić) – tj. lokalni primeri „akcentovanog filma“ (Naficy 2001), gde je stvaralačka sloboda ograničena pregovaranjima s producentima i poštovanjem različitih kulturalnih obrazaca raznorodnih gledalačkih krugova. Akcentovani film označava dela reditelja u egzilu i dijaspori, onih koji su „pozicionirane ali univerzalne figure“.¹¹ Iako su deteritorijalizovani – u finansijskom i kreativnom pogledu – njihovi filmovi se „iscrpno, iskreno i duboko“ bave teritorijom i teritorijalnošću, otkrivajući uvek prisutnim akcentima (formalnim, stilskim, tematskim)/tragovima provenijenciju i identitet autora. Izbor projekata vodi upitanosti o evropskim pravilima i preferencijama, političkoj i kulturnoj hegemoniji iskazanoj u načinjenim tematskim izborima i popularnoj slici regiona. Podrška filmovima poput: *Sivi kamion, crvene boje* (2004, Srđan Koljević), *Klopka* (2006, Srđan Golubović), *Guča*, *Obični ljudi* (*Ordinary People*, 2009, Vladimir Perišić), *Besa*, *Medeni mesec* otkriva fascinaciju balkanskom egzotikom, komercijalno uspešnom – neizbežnim Ciganima, bizarnim vizijima krvavih sukoba, društvenim propadanjem, urbicidom i organizovanim kriminalom. Zapadni Balkan je evropska nedodija u kojoj vreme stoji užlebljeno između egzotizacije, stigmatizacije, balkanizacije i evropeizacije/globalizacije.

9 Npr. slučaj produkcione kuće *Brigada* koja, uprkos udarničkom tonu socrealizma, omogućava kontrolu nad filmom.

10 Videti više u: Daković, Nikolić (ur.), *Obrazovanje, umetnost i mediji u funkciji evropskih integracija* (2008).

11 Pojam pretpostavlja nezavisnu umetničku produkciju kao i posebna stilska i tematska sredstva. Iskustvo liminalne pozicije izmeštenosti je uslov drugačije umetnosti i (romantičnog) autorstva ukorenjenih upravo u novoj poziciji.

Pored EURIMAGES projekata¹² sve brojniji su panregionalni narativi (identiteta) poput filmova: *Izgubljeno/nađeno/Lost and Found* (2004), *Tragovi nove dijaspore/Traces of a Young Diaspora* (2004), *Vizije Evrope/Visions of Europe* (2004), *Sva nevidljiva deca/All the Invisible Children* (2005), *Neke druge priče* (2010). *Izgubljeno/nađeno*, nastao kao koprodukcija skorih i ne-još EU članica: Bugarska, Rumunija, Mađarska, Estonija, Srbija, Bosna – bavi se stereotipnim problemima regiona kao što su ekskluzija, migracije, demografski pad, nedostatak rešavanja konflikta, stagnacija, kulturni pesimizam i korupcija, dok tekstovi omnibusa obrazuju prostor medijacije ne EU manjine i EU većine. Očekivani ishod pregovora kreativnosti i novca perpetuirao pogled Zapadnog oka i diskurs drugosti balkanskog života. Dok je komunikacija među eksjugoslovenskim republikama predstavljala problem za oficijelnu politiku, pojavio se niz koprodukcija bivših republika/samostalnih država kao oblik upešne transnacionalne saradnje. Prevazilazeći očekivane ratno nacionalističke narative, filmovi poput *Sjaj u očima* (2003, Srđan Karanović) i *Karaula* su simptomi (paradoksalno) nostalgičnog povratka multikulturalizmu nekadašnje zemlje. U *Karauli*, grupa vojnika iz različitih krajeva Jugoslavije, na zabačenoj graničnoj postaji, proživljava metaforičnu inscenaciju budućih ratova i razlaza.¹³ *Sjaj u očima* prati izbegličku sudbinu u multietničkom postratnom Beogradu, koja potvrđuje zajedničko poreklo naroda balkanskog *melting pota*.

Žanrovske promene

Inovirana žanrovska mapa ukazuje na odloženi uticaj postmodernizma – Federstonov (M. Featherstone) „stilski promiskuitet“, erozija granica i jasnih formi – projektovan kroz set odlika intertekstualnosti, citatnosti, kontaminacije, hibridizacije ili kreolizacije. Teza o postmodernizmu kao kulturalnoj logici poznog kapitalizma primenjena na holivudsku produkciju (Schatz, 1993: 35), omogućava prilagođenu podelu srpske kinematografije prema produkcijskim modelima kao žanrovskim kriterijumima:

12 Za ovaj segment vezano je i novo iskustvo organizacije koprodukcija, konkurisanja za projekte, *pitchinga* prepušteno državnim, privatnim i festivalskim medijatorskim instancama (FCS, B92, FEST).

13 Uvid u širu balkansko ekscentrično evropsku teritoriju u formi traveloga daje koprodukcija *Na lepom plavom Dunavu* (2008, Darko Bajić), čija epizodična putopisna tragična forma liči na *Bure baruta* (1998, Goran Paskaljević).

- a) *Blockbuster* (Dragojević, neka dela Emira Kusturice ili *Čarlston za Ognjenku*) – u akulturisanom obliku – je film velikih ulaganja, spektakularno-univerzalne priče namenjene širokoj publici. Podjednako je uslovljen deklarisanim intencijama autora i odnosom uloženog novca i profita, prihoda na blagajnama i omeđen redukovanim domaćim tržištem.¹⁴
- b) *mainstream* A film je delo tradicije kvaliteta, film „očeva i otaca“, u najboljem smislu reči predstavljen kontinuitetom opusa praške škole, rediteljskih pridošlica poput Ljubiše Samardžića, kao i ponekim delom novih generacija, o čijem statusu se može debatovati.¹⁵
- c) *sleepers* (*Tri palme za dve bitange i ribicu* (1998, Radivoj Andrić), *Šejtanov ratnik* (2006, Stevan Filipović)) je mali niskobudžetni film do tada nepoznatog autora sa potencijalima hita koji postaje lokalni *trendsetter*.
- d) *commercial quickies*, komercijalni projekti snimljeni za kratko vreme, najbolje su predstavljeni u opusu Zdravka Šotre. Adaptacije popularne literature, komedije i melodrame nastaju, istovremeno, kao TV serije i kao filmovi kada se „višak“ snimljenog materijala prebacuje u seriju (*Zona Zamfirova*, 2002) ili se serija redukuje na bioskopski film (*Ranjeni orao*, 2009).

Analiza prema žanrovskoj pripadnosti *stricto sensu* ukazuje na čitav niz novih formi. Debi beogradske škole, u trenutku sukcesivnih redefinisanja nacionalne države odnosom prema globalizaciji i EU integracijama, rekonceptualizuje identitet nacije. Nov identitet prati razvoj urbano filmskog idioma koji ga jasno postavlja kao deo globalne i evropske kulture, dokaz evropskih vrednosti i svesti Srbije. Direktno se prepoznaju horor (*TT sindrom*, 2002, Dejan Zečević; *Šejtanov ratnik*), otkačena (*screwball*) i tinejdžerska komedija (*Mi nismo anđeli*, 1992, Srđan Dragojević i potonji nastavci), (meta)melodrama (*Sasvim obična priča*, 2003, Miloš Petričić); *film noir* (*Četvrti čovek*, 2007, Dejan Zečević); varijante B produkcije – urbani špageti vestern, gangsterski film visoke samosvesti (*Kupi mi Eliota*, 1998, Dejan Zečević), geto film (*Apsolutnih sto*, 2001, Srđan Golubović) i uspešna spektakularizacija rastućeg nasilja (*Šišanje*). Spoj intertekstualnosti i implicitne socijalne kritike stvara *nekoherentni tekst* (Robin Wood, 1986: 46–69), gde značenjski jazovi i stil-

14 Originalno, reč je o publici 7–77 godina starosti, s akcentom na muškoj populaciji starosti 17–33 godine i okrenute multimedijalnom tržištu.

15 Kao i svaka podela i ova je uslovna pa niz imena pripada dvema ili trima grupama. Imena pripadnika mladih generacija, bliža tradicionalizmu *mainstreama*, prema nekim ostvarenjima su npr. Srđan Golubović ili Stefan Arsenijević.

ski ekscesi mapiraju potisnuta društvena značenja i slabe tačke junaka našeg doba.¹⁶ Odstupajući od standardne žanrovske prakse i artikulišući alternativne kodove, filmovi su gerilski (vs. mejnstrim) iskaz bunta i lične ambivalentnosti. Kao markantne nove forme, izdvajaju se: neoratni film, često ali ne ekskluzivno strukturisan kao istoriografska metafikcija; urbani film s varijacijama geto filma; samosvesne gubitničke komedije itd.

Neoratni film se bavi recentnim konfliktima u složenoj narativno-temporalnoj konstrukciji, a referirajući na starije „kanonske“ ratove dekonstruiše vaskoliku tradiciju – partizanskih filmova, crvenih vesterna – u duhu novog doba. Geopolitička podela filmova ratova secesije identifikuje hrvatski ciklus (*Dezserter*, 1992, Živojin Pavlović; *Kaži zašto me ostavi*, 1993, Oleg Novković; *Vukovar, jedna priča*, 1994, B. Drašković; *Podzemlje*); bosanski (*Lepa sela, lepo gore*; *Turneja*, 2008, Goran Marković) ili začetak kosovskog ciklusa (*Kuća pored pruge*, 1988, Žarko Dragojević; *Stršljen*, 1998, Gorčin Stojanović), koji dobija (ne)očekivani NATO nastavak (*Rat uživo*, 2000, Darko Bajić; *Zemlja istine ljubavi i slobode*, 2000, Milutin Petrović). Istorijski posmatrano, naslovi se bave zbivanjima u osvit jugoslovenske bure (*Podzemlje*; *Gorila se kupa u podne*, 1993, Dušan Makavejev; *Za sada bez dobrog naslova*, 1990, Srđan Karanović); samim ratom (*Dezserter*, *Lepa sela...*), a neki periodom posledica i tranzicije ka neizvesnoj budućnosti (*Bure baruta*; *Tri letnja dana*, 1997, Mirjana Vukomanović; *Rane*, 1998, S. Dragojević; *Dnevnik uvreda*, 1994, Zdravko Šotra; *Ni na nebu ni na zemlji*, 1994, Miša Radivojević; *Nož*, 1999, Miroslav Lekić; *Jug/Jugoistok*, 2005, Milutin Petrović). Neke priče su prezentovane pogledom iz „oka oluje“ a neke viđene „spolja“. Eks-Ju neoratne epopeje su narativi sumnje i detronizacije; ideološkog i političkog pluralizma; dekonstrukcije prošlosti radi rekonstrukcije sadašnjosti (*Podzemlje*, *Ubistvo*, *Rane...*) i, konačno, bekstva u metaforične, univerzalne konstrukte (*Obični ljudi*, *Turneja*).

Kompleksna vremenska struktura govori u prilog prepoznavanja neoratnih filmova kao istoriografske metafikcije, čije su karakteristike, prema mišljenju Linde Hačion (1996), samorefleksivnost, teorijska samosvest o istoriji i fikciji kao ljudskim konstruktima, preispitivanje i prerada prošlosti, sumnja u postojanje istorije i istine, i sl. Polidiskurzivnost istoriografske metafikcije je posledica interakcije formalnog koncepta (filmskog) teksta, društvenog koncepta istorije, ideološkog konteksta, pamćenja i sećanja kao i interpretativno polje gde je teško odvojeno čitati kulturnu, nacionalnu istoriju i istoriju fikci-

16 Upor. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, str. 45–54.

je. Narativna struktura mnogih naslova (*Ubistvo s predumišljajem, Balkanska pravila*, 1997, Darko Bajić; *Rane, Lepa sela, lepo gore; Podzemlje, Šejtanov ratnik*) počiva na poređenju nekoliko vremenskih perioda koji zajedno govore o sadašnjosti što nalazi koren u raznovrsnoj, bezvremenoj prošlosti. Tako je Homi Babinom linearnom narativu nacionalnog identiteta suprotstavljena delezovska de/reteritorijalizacija koja o vremenu nacije govori kroz priču sadašnjeg vremena. Formalno višeslojni narativi, performativni u sadašnjosti, modeluju prošlost obezbeđujući isprekidano i umnoženo pripovedanje nacije i nacionalnog identiteta. Sadašnjost nacije traga za korenima u skoro vanvremenskom toku, uporedivim sa postkolonijalnim obrascima kao trenutkom suočavanja (umetnosti) otpora i kolonizatora. Na jednom kraju, formula umnožene temporalnosti postaje dominantni obrazac kao fragmentarna priča, slučajnih linija i sudbina koje se altmanovski prepliću – ili ostvaruju nategnute paralelizme – u omeđenom prostoru (*Bure baruta; Đavolja varoš; 32 decembar*, 2009, Saša Hajduković; *Medeni mesec; Neko me ipak čeka*, 2009, Marko Novaković; *Žena sa slomljenim nosom*, 2010, Srđan Koljević; *Neka ostane među nama*, 2010, Rajko Grlić).

Urbani film bavi se životom grada, urbanizacijom i urbicidom (Beograda), uz prepoznatljive tematske i stilske tendencije politički operacionalizovanih konotacija balkanizacije i evropeizacije države, identiteta i srpskog filma. Reditelji su mahom pripadnici nove generacije diplomaca beogradskog FDU-a, povezani koliko tematikom i prostorom grada toliko i senzibilitetom, a filmovi nude dvostruku (sub)žanrovsku viziju gradskog života. Prizori urbanog neorealizma (neo-socrealizma) beleže simptome i dijagnostikuju društvene poremećaje. Narativi govore o nizu postratnih trauma: povratku nasilno mobilisanih (*Tamna je noć*, 1995, Dragan Kresoja; *Hadersfeld*, 2007, Ivan Živković; *Sutra ujutru*); moralnom propadanju društva, nasilju i kriminalu (*Do koske*, 1997, Slobodan Skerlić; *Rane*, 1998, Srđan Dragojević; *Nataša*, 2001, Ljubiša Samardžić; *Apsolutnih sto, Normalni ljudi*, 2001, Oleg Novković, *Šišanje, Klopka*, 2007, Srđan Golubović); izbeglicama (*Tri letnja dana*, 1997, Mirjana Vukomanović; *Žena sa slomljenim nosom; Sjaj u očima*); siromaštvu (*Dnevnik uvreda*, 1994, Zdravko Šotra); *brain drainu* (*Ni na nebu ni na zemlji*, 1994, Miša Radivojević), koristeći ratni realizam kao glavni interpretativni okvir. Druga grupa, urbane bajke, autentično ispituje bekstvo i sanjarenje koji su opstali uprkos društvenom očaju i padu. Urbana slika je eskapistička (svet likova je zaštićen od mračne stvarnosti), kosmopolitska (evropeizacija Srbije) i postmoderna (eklektički filmski stil). Savremene nepretenciozne, opuštene priče *feel good atmosfere*, prožete evropskim i holivudskim referencama, tekstovi globalnih bajki nastavak su rok duha filmova osamdesetih (*Kako je*

propao rok'n'rol, 1989, Goran Gajić, Zoran Pezo, Vladimir Slavica; *Šta radiš večeras*, 1988, Janko Baljak, Ivan Markov, Predrag Velinović; *Paket aranžman*, 1995, Ivan Stefanović, Srđan Golubović, Dejan Zečević i potonje Dragojevićeve i Andrićeve trilogije). Posebna posveta prostoru i duhu grada su filmovi o Novom Beogradu koji oslikavaju razvoj od geta, raspada i „kulture rana“ do lagano dekriminalizovane pozadine vudialenovskih posveta Miroslava Momčilovića (*Sedam i po*, 2006; *Čekaj me ja sigurno neću doći*, 2009).

Mogući zajednički imenitelj žanrova tranzicije je motiv putovanja – sa ogromnim metaforičnim potencijalima – kao narativizacija potrage za identitom i samospoznajom u kojoj je trenutak prelaska granice odlučujući. Putovanje kao modernistički trop podrazumeva spektar priča sazrevanja, mitskih avantura, narativa granice i prustovske potrage za *temps perdu*. Konkretan put vodi preko prostorno geografskih (*Tamo i ovde*, *Na lepom plavom Dunavu*, *Turneja*), vremenskih granica (uključujući i evokacije prošlosti u *Podzemlju*, *Šejtanov ratnik*) ili obe (*Četvrti čovek*, *Sutra ujutru*, 2006, Oleg Novković). Neka putovanja su apstraktna kao repozicioniranje u prostoru među klasama, socijalnim (urbano vs. ruralno u *Ubistvo s predumišljajem*) i etničkim grupama (*Besa*, *Sjaj u očima*). Putnici – koji uglavnom krše pravila da bi uopšte započeli putovanja – različitih socijalnih identiteta, pretvaraju putovanje u alegoriju nacije (*Bure baruta*, *Podzemlje*, *Medeni mesec*), države (*Karaula*), prošlosti (*Četvrti čovek*, *Prašina*), raznovrsnih istorijskih i kulturalnih iskustava (*Tamo i Ovde*, *Lepa sela*, *Čarlston za Ognjenku*, *Sutra ujutru*...).

Poređenje različitih inovacija ocrtava dva tipa ili dve škole srpske kinematografije, dok je pripadnost jednoj ili drugoj promenljiva od filma do filma i ne-isključiva. *Stara škola* prati koncept filma kao nacionalne umetnosti bliske tradicionalnom evropskom kanonu. Filmovi poseduju velike master narrative, čak i kada su strukturisani kroz umrežene fragmentarne priče. Uglavnom dobijaju produkcijsku pomoć država/e i velikih fondova, a cilj je prezentacija na svetskoj festivalskoj sceni i potvrda kvaliteta dobijenim nagradama. Opus Emira Kusturice je u tom smislu paradigma „stare“ škole, kao uostalom i velikim delom opus Gorana Paskaljevića i u manjoj meri recentni filmovi Gorana Markovića i Srđana Karanovića. *Nova škola/nove generacije* okrenute su holivudsko evropskim uzorima¹⁷ i prate koncept *blockbustera* (Dragojević) ili

17 Fascinacija Holivudom prisutna je direktno i kao posredovana evro-amerikanom. Preko novotalasovaca, Holivud zavodi evropske filmske stvaraoce, tvoreći dvostruku opsesnutost u formi metafilmskog teksta, i filmske samosvesti dela. U ranim filmovima praške škole ima malo entuzijazma i direktne počasti Holivudu, a znatno više počasti iskazanih preko evropskih stvaralaca već zavedenih Holivudom.

nezavisne produkcije, koja najpre nailazi na popularnost u lokalnoj sredini a potom i na manjim specijalizovanim festivalima (Milutin Petrović, Radivoje Andrić). Rediteljski koncept prati politiku i teoriju žanra, autora i zvezda.¹⁸

Teorija tranzicije i teorija u tranziciji

Raspad II Jugoslavije nametnuo je i iznudio revidirane istorije filma kao i istorije teorije, kritike, publicistike, tj. podele filmskog teorijskog nasleđa. Posebnu poteškoću nepotrebnog procesa – jer raspad nije mogao da izbriše decenije stvaranja u jedinstvenom kulturnom i umetničkom prostoru – predstavlja to što se pisanje istorija odvija uporedo sa definisanjem same teme-pojma nacionalnog filma/kinematografije. Istorija filma je, tako, najpre dekonstruisana a potom rekonstruisana prema zahtevima politizovanog master narativa – (i)storije nezavisne, autentične nacionalne kulture. U previranjima devedesetih, jedan od preduslova za nastanak nacionalne države – konačnog cilja jugoslovenskih ratova – bilo je otkriće/konstituisanje originalne kulture i tradicije nezavisne države koje sežu do ranog srednjovekovlja. U nacionalističkoj euforiji, istorijski narativi učestvuju u tvorbi nacionalnog sećanja /izmišljanja tradicije predanom resistematacijom umetničko filmske prakse. Primena zdravorazumskih kriterijuma u nerazumnoj podeli – poput porekla reditelja, novca, jezika (prihvaćenih u kriterijumima Ministarstva) ili onog najneodređenijeg srpskog kvaliteta i primerenosti narativa i teme koje je već uspešno obezvređio Endrju Higson (Andrew Higson 2000) svojim razmatranjima – bila je ograničenog uspeha. Knjige o novoj nacionalnoj kinematografiji, utemeljene na klasičnim obrascima, uglavnom ne uspevaju da se uklape u studije filma kao nove oblasti u razvoju (Petar Volk 1996; ili višegodišnji, za sada nezavršeni, projekat *Srpski i jugoslovenski film-leksikon*). Iscrpnim „imenikom“ stvaralaca i auto-

18 Žanrovske i ukupne promene, sagledane kroz interpretativnu prizmu studija kulture/filma, spontano vezuju različite oblasti transformacija – identiteta i filma – iskazanih kroz okrenutost balkanizaciji ili evropeizaciji. (Videti više u: Daković, Nikolić (ur.), *Obrazovanje, umetnost i mediji u funkciji evropskih integracija* (2008)). Upliv svetske filmske tradicije – stalna de/reteritorijalizacija koja stvara nove kombinacije – asimilacijom žanrovskih modela, primer je procesa kreolizacije, pozajmljenog iz lingvistike i primenjenog u teoriji filma. Kreolizacija *stricto senso*, razvija se u „međuprostoru“ srpskih, postojećih lokalnih (balkanskih) žanrova, evropskog i holivudskog filma, u „pojasu“ prožimanja kultura evro amerikane I sveta i balkanskog III sveta. Prema teorijama Marine Gržinić i Hakima Beja (Bay) (Gržinić 2005), korpus žanrovski kreolizovanih filmova je tačka smene, transformacije ili „velika rupa“ koja je zamenila iščezli II svet. Imenovanje kreolizovanih žanrova/identiteta hifeniranim formama implicira stalni međuticaj i sadejstvo obe strane; kontinuirano „složeno etničko određenje“ (Naficy 2001: 16) kome kreolizovani film stalno izmiče.

ra, sa ili bez uvodnog eseja koji mapira opšti razvoj segmentacijom istorije jugoslovenskog filma, one predstavljaju dragocen historiografski materijal za dalje analize i sinteze. No čak i tada ne dosežu preciznost *Leksikona pionira filma...* (Kosanović 2000). Drugi model doneo je interesantnije rezultate istraživanjem do tada zanemarenih margina – autora, žanrova – ili promocijom novih intepretativnih okvira (*Novi kadrovi*, 2008), ali su kvalitativne razlike eseja različitih autora uočljive.

Neminovnost primene teorijske optike izvedene iz studija kulture/studija filma efikasno rešava pitanje definisanja nacionalne kinematografije. Kantska verzija nastanka studija filma ukazuje na kompilaciju evropske i američke struje, tj. tekstuelne analize i studija (američke popularne) kulture. Evropski model utemeljen je na tradiciji francuske filmske misli, formalne analize teksta i teorije pozicionisanja subjekta. Analiza stila kao značenja, između ostalog, uključuje proces pozicionisanja subjekta, pak obezbeđuje centralno mesto estetike u analizi društvenih značenja i političke važnosti filma. Formalno, studije filma na starom kontinentu konstituisane su tek početkom devedesetih godina prošlog veka, osnivanjem katedre na Fakultetu humanističkih nauka Amsterdamskog univerziteta. Na čelo prve Katedre studija filma postavljen je Tomas Elseser (Thomas Elsaesser), u čijem „radu nema naznaka putanje koja se udaljava od teorije književnosti i približava studijama filma. (On se) manje oslanja na sociologiju ili ekonomiju nego na tradiciju teorije književnosti i istoriju umetnosti“ (Dasgupta & Staat, 2008: 44). Naznačena bifurkacija, pogodno, reflektuje podeljenost evropskih i američkih „ulaganja“ u Studije filma. Na drugoj strani, akademska institucionalizacija studija filma u Americi – šezdesetih godina prošlog veka – označila je američko preuzimanje vodeće uloge i stvaranje obuhvatne, eklektičke teorijske platforme kada je teorija filma re/definisana kao globalni odnos filma i teorije. U početku, prethodnica, teorija filma nastaje „uvozom“ doprinosa iz Evrope u silabuse katedara za jezike i književnost. Sledeća intermedijarna faza je pojava nove teorije filma, okrenute konstrukciji subjekta u jeziku i društvenim aktivnostima prema neizbežnim Altiserovim i Fukoovim teorijama. Konačno, Bordvel i Karol (Bordwell/Carroll, 1996), kao izvore pravih studija filma navode Frankfurtsku školu, postmodernu dominaciju multinacionalnog kapitala kao i „struju kulturalizma odnosno Studija kulture“ (9). Studije kulture nameću analizu filma kao teksta kulture koji odražava (društveni) kontekst koji je *per se* i prethodno detaljno ispitan i objašnjen vodeći „skoro potpunom sumraku formalne analize druge vrste.“ Kombinovana verzija izvodi studije filma iz prepleta izvora s oba kontinenta: semiotike, psihanalize, tekstuelne analize i feminizma 1970-ih; poststrukturalizma, post-

-modernizma, multikulturalizma, politike identiteta, teorije teksta i autora 1980-ih, kao i struja teorije filma (1975–1995), utemeljenih na teorijama Meza, Lakana i osnovnog aparata. Ova konvergencija u periodu post 1990-ih, konačno, postavlja kulturalni identitet kao mesto „opalizacije“ ovih strujanja kao i studija (popularne) kulture, studija nacije, studija medija, no i dalje sagledan iz distinktivnih uglova na dva kontinenta. U Evropi, polazi se iz samog teksta, od formalne analize tekstuelne estetike čija načela konstruišu identitet; u Americi se ide od spolja, od analize konteksta i identiteta, tekstuelno afirmisanih ili subvertiranih.¹⁹ Studije filma postaju detaljne studije nacionalne kinematografije kao pojma i nacionalnih kinematografija kao posebnih slučajeva – popularne reprezentacije i konstrukata nacionalne istorije, mentaliteta, identiteta, *zeitgeista*, *volkgaista* ili kulture. Dela Dadli Enrjua (Dudley Andrew), Žinet Vinsendo (Ginnette Vincendeau), Hila (1986), Roberta Koljera (Robert Kolker), Roberta Reja (Robert Ray) upoređuju načine na koje filmovi artikulišu prošlost, kolonijalnu, rasnu ili kulturalnu istoriju i identitete tvoreći pletoru tematskih, stilskih stereotipa, modela i rukopisa. Koncept studije filma, kao istraživanja nacionalno kulturalnog identiteta u filmovima kao delu kanona nacionalne kulture – nacionalno kulturalne paradigme, potiskuje vladajući „trbuhozborački model“ automatske primene analitičkih matrica severnoatlantskog kulturnog prostora u studijama filma II i III sveta. Pristup je, tako, istorijski, deskriptivno analitički u pogledu žanra, autora, epoha ili potrage za filmski artikulisanim elementima društvenog konteksta (i diskursa) viđenih pogledom stranca ili udaljenog posmatrača. Nametljiva asimilacija zapadnog diskursa koji ispituje lokalnu produkciju prema sopstvenim obrascima natopljenim sedimentima predrasuda trajna je prepreka razvoju lokalne teorije (autentične teorije filma i drugih teorija lokalnog konteksta) utemeljene na nacionalnim specifičnostima i produkciji. Autentična alternativa u nastanku preuzima razvijenu metodologiju uokvirujući je nacionalnim kontekstom interpretiranim pogledom „iznutra“, pogledom autoreprezentacije i samo-identifikacije.

Srpske studije filma, kao deo studija kulture Balkana/Evrope, egzistiraju na tananoj liniji susreta istorije nacionalnog filma, potrage za identitetom i slike

19 Refokuisiranje je pripremljeno promenama kada evropski istorijski narativ (Dyer 1998) opisuje u širokim potezima studije filma kao kombinaciju formalno-estetskih i društveno-ideoloških vrednosti, ističući da dva sistema, umetnost i kultura, nikada ne mogu biti međusobno suprotstavljeni. Estetska dimenzija filma ne postoji nezavisno od istorijske i političke specifičnosti, a film se ne može svesti na ideološki rad i značenja. Preokret i fuzija dve tendencije kasnih 1980-ih obezbeđuje trajnost i funkcionalnost studija filma.

nacionalnog kulturalnog identiteta stvorene dijalektičkim odnosom približavanja i udaljavanja od obrazaca I sveta. Bitan deo izrastao je iz balkanizma Marije Todorove (1997), postkolonijalne teorije i studija balkanskog filma (Iordanova 2001). Konsekventno, srpska kinematografija je tema dela domaćih autora: Nevena Daković, Goran Gocić, Aleksandar Janković, Vesna Perić, Ivana Kronja; autora iz dijaspore: Pavle Levi, Tomislav Longinović, Dušan Bjelić, Vlastimir Sudar; kao i velikog broja master, magistarskih i doktorskih radova. Prema modelu „velike teorije“, gde je film samo polje dokazivanja već proverenih teorija, nacionalni film je objekat analize radova studija kulture, kulturne politike, političkih nauka, etnologije, antropologije, autora: Milene Dragičević Šešić, Predraga Markovića, Branimira Stojkovića, Obrada Savića, Nebojše Jovanovića. Zadatak reispisivanja istorije teorije i kritike je ispunjen pojavom II izdanja *Leksikona filmskih teoretičara* (2005) i kapitalnog trotoznog dela Ranka Muntića *Beogradski filmski kritičarski krug I–III* (2005–2007). Pokretanje elektronskih časopisa i blogova interesantno i delotvorno preuzima mesto drugih oblika medijske kritike, kojima suvereno vladaju Goran Terzić, Aleksandar D. Kostić, Saša Radojević, Dragan Jovičević, Dinko Tucaković, Sandra Perović, Nebojša Popović, Vladislava Gordić, Srđan Vučinić, Dimitrije Vojnov itd., dok se raznovrsna ali obimom mala publicistika na žalost povlači uprkos sjajnim delima poput *Crnog talasa* (2008) Bogdana Tirnanića ili multimedijalnih ostvarenja Slobodana Šijana.

Priča koja teče

Posle niza uspona i padova, usporavanja i retkih ubrzanja procesa EU integracija, analize javnog mnjenja pokazuju opadanje EU entuzijazma kako među članicama tako i među još nepriznatim kandidatima poput Srbije. Istraživanja o demonizaciji Srba u medijima, dokumentima i fikciji provlače se kao tema ali su i opšte mesto koje blede. Napori Vlade za rekonceptualizacijom slike Srbije u svetu oslabljeni su jer je energija preusmerena na politička, ekonomska i bezbednosna pitanja. Dekonstrukcijom, imidž nacionalističke, narcisoidne Srbije je uglavnom sveden na meru koja ne ometa multikulturalizam i toleranciju kao uslove na putu za Evropu. Zakonski i produkcionni okviri odražavaju haos koji se pak pokazuje kao nedelotvoran način prevladavanja hronične besparice i lošeg rada resornih ministarstava. Filmska produkcija, u inat svima i svemu, ostvaruje razumne uspehe u svetu. Demarginalizacija zanemarenih filmskih vrsta i aktualizacija filma novih medija je jedan od puteva opstanka srpskog filma. Bioskopi nestaju, lokalni i sve bezvredniji festivali preživljavaju... Za razliku od umetničke prakse, teorija manje zavisna od konteksta održava kvalitet. Zadovoljna objektima istraživa-

nja savremene filmske i medijske scene, uspešno se okreće širem polju studija kulture i preko pojedinaca iz akademskih i naučnih krugova publikovana je više u inostranstvu no na domaćoj sceni, kojoj nedostaju akademski i naučni časopisi. Balkan ili Evropa kao identitet u mešanom kontekstu tranzicije i delovanja principa zakasnelog neoliberalnog kapitalizma u krizi reartikulisani su kao pitanja odnosa srpski talenat/ evropski novac/ svetski festivali, privatno/državno, svetska/lokalna teorija, koja često dobijaju odgovor nezavisan ili suprotan od onog ključnog na političkoj sceni (Kosovo i/ili Evropa).

Literatura

- Allen, Richard, and Murray Smith (eds.). 1997. *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Bordwell, David/Noel Carrol (eds.). 1996. *Post-Theory:Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Carroll, Noel. 1988. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York & Oxford: Columbia UP.
- Crofts, Stephen. 1998. „Concepts of National Cinema“ in: John Hill & Pamela Church Gibson (eds.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford UP, pp. 385-395.
- Daković, Nevena. 2003. „Remembrance of the Things Past: Emir Kusturica’s *Underground* (1993)“ in. Guido Rings/Rikki Morgan-Tamosunas (eds.). *European Cinema: Inside Out: Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*.
- Heidelberg: Univrsitatvrlag WINTER, pp. 243–255.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: Institut FDU.
- Daković, Nevena/ Mirjana Nikolić (ur.). 2008. *Obrazovanje, umetnost i mediji u funkciji evropskih integracija*. Beograd: Institut FDU.
- Falzon, Christopher. 2002. *Philosophy Goes to the Movies: An introduction to philosophy*. London: Routledge.
- Featherstone, Mike (ed.). 1990. *Global Culture: Nationalism, Globalisation and Modernity*. London: Sage.
- Gledhill, Christine/Linda Williams (eds.). 2000. *Reinventing Film Studies*. London:Hadder Headline Group.
- Gržinić, Marina. 2005. *Avangarda i politika: istocnoevropska paradigma i rat na Balkanu*. Beograd; Beogradski krug.
- Hayward, Susan (2000) *Cinema Studies:The Key Concepts* (second edition). London & New York: Routledge.

- Higson, A. (1989), „The Concept of National Cinema“, *Screen* 30/4, pp. 36–46.
- Hill, John/Pamela Church Gibson (eds.). 1998. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford UP.
- Iordanova, Dina. 2001. *Cinema in Flames: Balkan Film, Culture and Media*. London: BFI.
- Iordanova, Dina. 2002. *Kusturica*. London: BFI Publishing.
- Kodijman, Jaap, Patricia Pisters, Wanda Strauven (eds.). 2008. *Mind the Screen: media concepts according to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kosanović, Dejan. 2000. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*. Beograd: Feniks film/Institut za film/Jugoslovenska kinoteka.
- Kuk, Dejvid. 2003/2007. *Istorija filma I–III*. Beograd: CLIO.
- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu: Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*. Beograd: XX vek.
- Lim, Mira i Antonjin. 2006. *Najvažnija umetnost. Istočnoevropski film u XX veku*. Beograd: CLIO.
- Munitić, Ranko. 2002/07. *Beogradski filmski kritičarski krug I–III*. Niš: Niški kulturni centar Art Press.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton UP.
- Ognjanović, Dejan i Ivan Velisavljević (prir.). 2008. *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*. Beograd: CLIO.
- Schatz, Thomas. 1993. „The New Hollywood“ in: Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York& London: Routledge.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Malden Oxford: Blackwell Publishers.
- Stam Robert/Toby Miller (eds.). 1999. *A Companion to Film Theory*. Malden Oxford: Blackwell Publishers.
- Stam Robert/Toby Miller (eds.). 2000. *Film and Theory: An Anthology*. Malden Oxford: Blackwell Publishers.
- Stojanović, Dušan. 1986. „Neki pojmovi bez kojih ne može da se čita ova knjiga“ in. *Film: teorijski ogledi*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Stojanović, Dušan. 1991. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga/Institut za film.
- Stojanović, Dušan / Nevena Daković. 2005. *Leksikon filmskih teoretičara* (II dopunjeno CD izdanje). Beograd: FDU/CSUB.
- Tirnanić, Bogdan. 2008. *Crni talas*. Beograd: Institut za film.

- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Volk, Petar. 1996. *Srpski film*. Beograd: Institut za film.
- „Uputstvo učesnicima Konkursa za dodelu sredstava za finansiranje proizvodnje domaćih celovečernih igranih filmova“. 2006. <http://www.fcs.co.rs> pristupljeno 09. oktobra 2010.

SERBIAN CINEMA: THEORY AND PRACTICE, 1990-2009 (BALKANISATION, TRANSITION AND EU INTEGRATIONS)

Summary

The concern of this paper is to analyse the principles of change as well as the changes of principles in Serbian cinema during the period of 1990-2009; it surveys the development of the different domains of national cinematic practice and theory as positioned between the poles of Balkanisation and Europeanisation, as well as in permanent transition. The effects of analysis in the social context are numerous: it reveals complex patterns of their interactions, identifies the symptoms of the transition and offers a diagnosis regarding the „state of the union“ considering the diverse representations of identity changes. This work is focused on the issues of cultural policy, identity policy, production models, genre systematisation and what until now has been a neglected area: the development of film studies. This analysis is not concerned with the problems of distribution and film release patterns which underwent radical privatisation and, in the case of latter, almost suffered a total collapse.

Key words: *Serbia, film, theory, Balkanisation, EU integrations*