

Zavzemanje za kolektivni spomin in spominsko delo v postjugoslovanskih filmskih kulturah: refleksije, premisleki in obzorja

Natalija Majsova

Prevedla Maja Lovrenov

Marca 2023 sem mednarodno skupino dodiplomskih študentov sociologije peljala na projekcijo v okviru Festivala dokumentarnega filma v Ljubljani, da bi si ogledali *Mrk* (2019), mednarodno koprodukcijo v režiji Nataše Urban. Film lahko opišemo kot počasno, enakomerno potekajoče intimno raziskovanje mehanizmov spominjanja in pozabljanja, pri čemer gre tu za spomin na jugoslovanske vojne devetdesetih let prejšnjega stoletja. Film se odvije kot kombinacija različnih tipov arhivskega materiala, od medijskih posnetkov do fotografij iz režiserkinih osebnih in družinskih arhivov, ki so vsi predstavljeni ob sekvencah iz sedanosti.

Udeležba ni bila obvezna, zato me je zanimalo, koliko študentov bo to vabilo pritegnilo. Naša razprava po projekciji se je začela precej plaho, vendar je to začetno oklevanje na koncu razkrilo globoko spoštovanje študentov do materiala, kar je odražalo nedvomen učinek filma na to določeno občinstvo. Zaradi *Mrka* so začeli razmišljati in so hoteli ostati ter se pogovarjati o naraciji, ritmu, produkcijskih pogojih in tem, kako so njihova različna ozadja vplivala na njihove vtise o posnetkih in interpretacijo posnetkov. Nekatere je celo začelo zanimati poslanstvo festivala.

Kritike filma, ki so jih nekateri študenti oddali teden kasneje, so potrdile moje začetno opažanje, orisano zgoraj. Kot zbirka slogovno in tematsko različnih kratkih besedil so pričale o zmožnosti filma, da občinstvo popelje na vsem razumljivo potovanje sestavljanja kompleksne sestavljanke na presečišču osebnih spominov,

mediatiziranih postspominov,¹ zgodovinskih ocen in procesa spominjanja. Še več, velika večina mladih filmskih kritikov je poudarila, da se je film z izpostavljanjem dialektičnega dela aktiviranja in potlačevanja spominov vzdržal konstruiranja enega samega, nedvoumnega sporočila oziroma sodbe o preteklosti in potrjevanja ali zaničovanja kakršnekoli enodimenzionalne vzročne analize poteka dogodkov.

Ta anekdota nudi začetno refleksijo o zmožnosti filma, da angažira, vsaj iz praktične perspektive didaktičnega učinka. Namen tega članka je ponovno obravnavati zimzeleno razpravo o filmu in udejstvovanju (*engagement*) iz nekaj perspektiv ter pri tem povzeti nekatere ključne diskusije tako v mednarodnih filmskih in spominskih študijah kot v nedavnih razpravah o postjugoslovanski kinematografiji, kozmopolitizmu in spominu. Kako in koga angažira nedavna kinematografija, ki spominja na jugoslovansko preteklost, v katerih kontekstih in s kakšnimi učinki?

Ta članek, ki je zasnovan kot začetna konceptualizacija spominskega dela v smislu načina udejstvovanja v filmski kulturi, nudi analizo trenutnih akademskih razprav o postjugoslovanskem filmu, filmski produkciji, filmskem programiranju in filmski kritiki. Da bi razložila različne dimenzije spominskega dela kot medijskega (filmskega) udejstvovanja, je članek strukturiran na naslednji način. V metodološkem poglavju orišem udejstvovanje in spominsko delo kot analitični kategoriji, ki zahtevata interdisciplinarne pristope, in predstavim kompleksnost opredeljevanja »postjugoslovanskega« filma. V analitičnih poglavjih se potem zanašam na orisana konceptualna izhodišča, ko razvijam argument, da sta se postjugoslovanski film in filmska kultura doslej obravnavala v dialogu s spomini na kulturno izkušnjo socialistične Jugoslavije na nekaj medsebojno povezanih ravneh. Pri tem so v teh poglavjih povzete nekatere glavne tematsko relevantne poante iz formativnih akademskih razprav o terminu »postjugoslovanski film« iz obdobja 2008–2017. Nadalje, navezujoč se na novejša študije in filme, nakažem tudi stične točke, ki bi jih te začetne razprave lahko imele z različnimi podpolji filmskih študij, kot so študije filmske kritike, študije popularnega filma ter študije filmske produkcije, distribucije in kuratorskih krogov. Skratka, članek nudi panoramsko razlago tega, kateri filmi lahko v različnih kontekstih dobijo deskriptor »postjugoslovanski«, v katere regionalne in nacionalne filmske krajine posegajo in kakšno spominsko delo lahko zaznamo v teh filmskih krajinah.

1 Cf. Hirsch, Marianne. 2008: »The Generation of Postmemory«. *Poetics Today*, let. 29, št. 1, str. 106. Tu Hirsch postspomin opredeli kot »strukturo inter- in transgeneracijskega prenosa travmatskega spoznanja in izkušnje. Je posledica travmatskega spominjanja, vendar (v nasprotju s posttravmatsko stresno motnjo) z generacijske distance.« Termin »postspomin« je skovala zato, da bi razložila produkcije, ki jih ustvarijo umetniki, katerih predniki so preživeli hude travmatske dogodke, oni pa so medgeneracijsko »podedovali« te travmatske spomine skupaj z drugimi spomini na to preteklost in njenimi opisi.

Koncepti in metode

Članek je organiziran okoli nekaj ključnih konceptov, s pomočjo katerih nudi izvirno razumevanje udejstvovanja v kontekstu filmskih kultur in, konkretnije, njihovega mnemotehničnega učinka oziroma, z drugimi besedami, njihovega posega v kolektivni spomin – »načinov, kako družba in njene institucije tvorijo konsenzualne pripovedi o preteklosti in jih članom skupnosti vsiljujejo tako, da osebne in družbene interpretacije dogodkov sovpadajo«. ² V kontekstu tega članka je zmožnost filma, da se ukvarja s spominom, obravnavana kot zmožnost filma – kot kompleksnega teksta, uprizoritve, živete izkušnje, a tudi označevalca in celo cilja produkcijske ekipe –, da proaktivno poseže v procese spominjanja bližnje preteklosti.

Članek se konceptualno naslanja na uvide iz medijskih in spominskih študij, pri čemer udejstvovanje obravnava v kontekstu filmskih kultur s pomočjo opredelitve medijskega udejstvovanja Petera Dahlgrena in Annette Hill kot »energetizirajoče notranje sile«, »subjektivne izkušnje protejske narave, ki jo žene afekcija, vendar vedno ohrani nekatere elemente racionalnosti«, in tudi »kot neksusa odnosov«. ³ Dahlgren in Hill sta razvila model petih parametrov, ki »nudi nov model za kartiranje in analiziranje medijskega udejstvovanja v kontekstu« in pojasni »medijske kontekste, motivacije, modalitete, intenzivnosti in posledice«, pri čemer poudarjata »prostorske in časovne trajektorije udejstvovanja, vključno s pripravo za udejstvovanje, trenutkom in krajem udejstvovanja samega in tudi s tem, kar se zgodi onkraj udejstvovanja, kot so participacija in družbeni aktivizem ali produkcija oboževalcev in uporabniško ustvarjena vsebina«. ⁴

Tako lahko ukvarjanje filma s spominom, njegovo neposredno in posredno »spominsko delo«, ⁵ na novo predstavimo ne le kot vizualne strategije, naracije in teme, ki jih uveljavljajo v določeni filmski kulturi in njenem filmskem korpusu, pač pa tudi kot vprašanje filmskih kultur, tj. načinov ustvarjanja, a tudi distribuiranja, kuriranja in doživljanja filma – kot kulturnega teksta, ki ga uokvirjajo deležniki, kot so programski kuratorji, kritiki in različne institucije. ⁶ To razumevanje spominskega dela temeljno definicijo tega pojma, ki jo je podala Annette Kuhn, s preučevanja zasebnih praks spominjanja, kot je ukvarjanje z družinskimi fotografijami, razširi na domeno

2 Neiger, Motti. 2020: »Theorizing Media Memory: Six Elements Defining the Role of the Media in Shaping Collective Memory in the Digital Age«. *Sociology Compass*, let. 14, št. 5, str. 2.

3 Dahlgren, Peter, in Hill, Annette. 2020: »Parameters of Media Engagement«. *Media Theory*, let. 4, št. 1, str. 2.

4 Dahlgren in Hill 2020, str. 3.

5 Cf. Erll, Astrid. 2017: »Travelling Memory in European Film: Towards a Morphology of Mnemonic Relationality«. *Image & Narrative*, let. 18, št. 1, str. 5–19; Grainge, Paul. 2018: »Introduction: memory and popular film«. V: Grainge, Paul, ur. *Memory and popular film*, Manchester: Manchester University Press, str. 1–20; Kuhn, Annette, Biltereyst, Daniel, in Meers, Philippe. 2017: »Memories of cinemagoing and film experience: An introduction«. *Memory Studies*, let. 10, št. 1, str. 3–16.

6 Za razdelano razpravo o filmski kulturi glej Turner, Graeme. 2002: »Editor's Introduction«. V: Turner, Graeme, ur. *The Film Cultures Reader*. Abingdon, Oxon: Routledge, str. 6–8.

filmskih kultur, ki jih zaznamuje prisotnost številnih ravni kuriranja. Ta članek je zasnovan tako, da oriše nekatere parametre ukvarjanja filma s spominom, pri čemer ga razloži kot spominsko delo –

dejavno prakso spominjanja, ki privzame vprašujoč odnos do preteklosti in dejavnosti njene (re)konstrukcije prek spomina. Spominsko delo spodkoplje predpostavke o transparentnosti ali avtentičnosti tega, česar se spomnimo, pri čemer tega ne vzame kot 'resnico', pač pa kot dokaz določene vrste: material za interpretacijo, ki ga je treba izprašati in iz njega izkropati njegove pomene in možnosti. Spominsko delo je zavestno in namerno uprizarjanje spomina.⁷

Članek preučuje spominsko delo kot način udejstvovanja v filmskih kulturah, tako da ponovno obravnava termin *postjugoslovanskega* filma zaradi njegovega vidnega zanimanja za kolektivni spomin. Tri desetletja po padcu socialistične Jugoslavije in v povezavi s kulturno produkcijo zadnjih dveh desetletij ta termin ni nedvoumen. Zelo pomembno izhodišče, ki zaznamuje znanstveno zanimanje za izrecno *postjugoslovanski* film (v nasprotju z zahodnobalkanskim, jugovzhodnoevropskim ali nacionalnim) in kulturno produkcijo nasploh, je, da to, kar ljudje občutijo, kako živijo in, še pomembneje, s čim se identificirajo, ne more biti enostavno, neproblematično preslikano na njihove trenutne geopolitične oziroma družbenoekonomske koordinate. Namen tega članka je pokazati, da bi tudi postjugoslovanski film morali obravnavati znotraj kompleksnosti postjugoslovanske izkušnje produciranja, predvajanja in gledanja filmov, ki obravnavajo jugoslovansko preteklost, in kritiškega ukvarjanja z njimi.

V naslednjih poglavjih bom povzela znanstvene razprave o postjugoslovanskem filmu in zagovarjala tezo, da analiza družbeno-kulturnega in političnega vpliva filmov, narejenih po padcu socialistične Jugoslavije, ki spominjajo na jugoslovansko preteklost in razpad države ter vojne in politične, ekonomske in družbeno-kulturne spremembe, ki so sledile, kar je ena najširših opredelitev postjugoslovanskega filma v uporabi, pomeni delovanje na nekaj ravneh. Prvič, vključuje analizo kulturnih oblik, ki nam omogoči, da razvozlamo, kako in čemu se nekatere ponavljajoče se teme, oblike in prakse razvijajo, proizvajajo, distribuirajo in kanonizirajo. Tovrstna analiza vključuje tudi relacijski pogled na sedanji trenutek, ki pojasni uradno, državno podprto spominsko politiko, aktivistično spominsko delo in druge procese zgodovinjena. Nadalje, razmišljanje v okviru postjugoslovanskega filma in njegovih učinkov pomeni pojasnjevanje učinkov nacionalnih mehanizmov financiranja, distribucijskih kanalov in kritiških medijev, poleg mednarodnih in transnacionalnih sodelovanj, festivalov in skupnosti. Končno, razdelava postjugoslovanskega filma pomeni zelo odgovorno in skrbno rabo deskriptorja »postjugoslovanski«; ob deskriptorju »nacionalni film« denimo, namesto kot njegov čisti antipod.

7 Kuhn, Annette. 2000: »A Journey through Memory«. V: Radstone, Susannah, ur. *Memory and Methodology*, Oxford in New York: Berg, str. 186.

Članek je zasnovan tako, da se k tem poantom vrne v ločenih razdelkih in da široko temo družbeno-kulturnega in političnega vpliva filmov in filmskih kultur zoži na bolj specifično vprašanje načinov udejstvovanja v spominskem delu.

Postjugoslovanski film: kaj se skriva v tem terminu?

V več kot treh desetletjih po razpadu Jugoslavije v devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je termin »postjugoslovanski« na področju filma povezoval s filmskimi produkcijami režiserjev iz držav naslednic na številne načine, ki so razsvetljuječi, a jih je včasih težko razumeti, ko stojijo drug ob drugem pod tem krovnim terminom. V svojem povzetku najnovejšega izjemnega kompendija razmislekov o postjugoslovanskem ustvarjanju filmov in filmskih krajinah, ki ga je objavila revija *Senses of Cinema*, je njegov urednik Nace Zavrl ponudil indikativno nedavno karakterizacijo stanja področja: »*bogat in neposplošljiv film, poln nasprotij*«. ⁸

Pregled skoraj dveh desetletij akademske literature o tej temi kaže, da je to »*neposplošljivost*« vseeno mogoče razložiti vsaj prek naslednjih treh analitičnih prioritet:

- 1) porisovanja in prevpraševanja v sedanost zasidrane naravnosti, ki se kaže v pomembnem korpusu filmov, narejenih v postjugoslovanskem prostoru; naravnosti, ki ne ignorira preteklosti, njenih večplastnosti ter transkulturnih in mednarodnih kontur;
- 2) izpostavljanja etične kontinuitete določenih filmskih ustvarjalcev z nekaterimi trajektorijami jugoslovanske (filmske) kulture in njenih implikacij za razvoj vizualnih strategij za sedanost in prihodnost; in
- 3) opisovanja konteksta politične in ekonomske pokrajine in razvoja lokalne filmske industrije po razpadu Jugoslavije – skozi to prizmo je »postjugoslovanski« film videti kot »nujni osamelec« v nacionalnih filmskih industrijah in kritičnih razpravah.

Ta izhodišča v grobem odražajo dve desetletji razprav o postjugoslovanskem filmu, ki so generirale številna besedila in nekaj vplivnih akademskih forumov. Eden izmed vidnejših je bila Jesenska filmska šola leta 2016, ki jo je organizirala Slovenska kinoteka ob 25. obletnici razpada Jugoslavije; rezultat srečanja je bil zbornik, ki ga je uredila Maja Krajnc. ⁹ Simpozij je izhajal iz obeh takratnih razprav o primernosti in vsebini pojma postjugoslovanskega filma in iz deloma povezane linije raziskovanja (družbeno in politično) angažiranega filmskega ustvarjanja v kulturnem prostoru oziroma prostorih nekdanje Jugoslavije. Do takrat, tj. do leta 2017, je v teh ozirih v ospredje stopilo nekaj poant, kot trdi Andrej Šprah v svojem razmisleku. ¹⁰

8 Zavrl, Nace. 2022: »After Yugoslavia«. *Senses of Cinema*, št. 103. Dostopno na: <http://www.sensesofcinema.com/2022/after-yugoslavia/after-yugoslavia-an-introduction/>; pridobljeno 10. 5. 2023.

9 Cf. Krajnc, Maja, ur. 2017: *25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma postjugoslovanski film*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

10 Šprah, Andrej. 2017: »Medkulturnost v aktualni angažirani slovenski filmski dokumentarnosti«. V: Krajnc, Maja, ur. *25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma postjugoslovanski film*. Ljubljana:

Skupni prostori in filmska kultura

Ena od teh poant je bilo vprašanje, ki ga je na začetku 21. stoletja postavila Dina Iordanova, ko je predlagala, da bi bil lahko mogoče »balkanski film« primernejši termin za opisovanje, analiziranje in primerjanje filmskih industrij, produkcijskih pristopov in recepcije ter estetike filmov, narejenih v prostoru nekdanje socialistične Jugoslavije, pri čemer bi omogočal vpoglede, ki bi lahko presegli fantomske konture nekdanjih političnih preprek.¹¹ Predlog je odražal novo geopolitično realnost, pa tudi trende v kontekstu filmske produkcije, distribucije in recepcije v zgodnjem 21. stoletju. Hkrati je leta 2001, samo desetletje po razpadu socialističnih režimov v Vzhodni Evropi, postavil v oklepaj pomembnost skupnih kulturnih prostorov, ki – še posebej v kontekstu filma, ki je pregovorno kolektivna umetniška zvrst – niso povsem izginili v postsocialističnih tranzicijskih procesih.

Po mnenju filmskega zgodovinarja in kritika Jurice Pavičiča lahko v kontekstu filmskih kultur kulturnih prostorov, ki jih lahko preslikamo na ozemlje nekdanje socialistične Jugoslavije, te kulturne prostore opišemo kot generatorje skupnega sloga in drugih preokupacij, denimo skupnih ideoloških prepričanj in zanimanj.¹² Čeprav je Pavičič poudaril, da njegova zgodovina postjugoslovanskega filma ni imela teoretskih pretenzij, je te skupne slogovne in tematske preokupacije v filmskih produkcijah iz nekdanje Jugoslavije pripisal skupni izkušnji vojn, specifičnostim povojnih in postsocialističnih tranzicij, potrebi doseči večji jezikovno skupen prostor in spoštovanju skupnih tradicij izpred leta 1991 med filmskimi ustvarjalci in gledalci.

Med temi tradicijami je navedel spomin na kontekst obiskovanja kinov, ki je bil skupen občinstvom po vsej nekdanji Jugoslaviji, kjer je bila cinefilija prepletana s kinematografsko dostopnostjo filmov tako iz kapitalističnega (»zahodnega«) kot iz socialističnega (»vzhodnega«) bloka. Omenil je tudi spomin na amaterske filmske klube in njihov prispevek k jugoslovanski kinematografiji; spomin na medrepubliško dimenzijo profesionalnega ustvarjanja filmov v nekdanji Jugoslaviji, ki so jo tvorila medrepubliška sodelovanja in koprodukcije ter potovanja posameznih filmskih ustvarjalcev in njihovi izdelki, kot je »slovenski opus«¹³ Živojina Pavlovića, in dediščino te dimenzije. Konture jugoslovanske »filmske izkušnje«, zaključil Pavičič s parafrazo Daniela J. Gouldinga, so potem vgrajene v nove, postjugoslovanske filme prek spomina, tehnične baze, človeških virov, od režiserjev do igralcev in strokovnih sodelavcev, pa tudi prek poetičnih (estetskih, slogovnih in povezanih etičnih) določil.¹⁴

Slovenska kinoteka, str. 15–22.

11 Iordanova, Dina. 2019: *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*. London: Bloomsbury Publishing, str. 6–9.

12 Pavičič, Jurica, v Šprah 2017, str. 16–17.

13 Šprah 2017, str. 14.

14 *Ibid.* Cf. tudi Goulding, Daniel J. 2002: *Liberated Cinema, Revised and Expanded Edition: The Yugoslav Experience, 1945–2001*. Bloomington: Indiana University Press, Foreword.

Posredovanje izgube

Implikacije teh parametrov po razpadu je prvi artikuliral Pavle Levi leta 2007 kot glodajoče etično in estetsko vprašanje o uporabi medija filma za izražanje tako izgube skupnih infrastruktur, tj. uničenja, kot vztrajnosti v prihodnost usmerjenega, družbeno angažiranega, skupnostnega in kozmopolitskega impulza.¹⁵ To vprašanje so odtelej večkrat na novo obravnavali filmski ustvarjalci, filmski kritiki in filmski strokovnjaki; v članku pa se k njemu vrnem v ločenem poglavju.

Preden se posvetim trajektoriji družbeno angažiranega ustvarjanja filmov, velja obravnavati splošni kontekst, v katerega je to poseglo. V sozvočju z Levijevimi razmišljanji je Pavičić vpeljal vplivno široko začetno kategorizacijo estetskih rešitev, za katere se zdi, da so zaznamovale filmsko ustvarjanje v postjugoslovanskem prostoru v prvih dvajsetih letih po razpadu Jugoslavije. Pri tem je razlikoval med filmi samoviktimizacije, samobalkanizacije in konsolidacije/normalizacije kot poskusi soočenja s travmo vojne, izgube ali razselitve. Pavičićeva kategorizacija je ponudila pregled določenih splošnih značilnosti in pri tem naslikala impresionistično sliko razvoja tematskih, narativnih in estetskih rešitev v postjugoslovanskem prostoru, predvsem na Hrvaškem, v Srbiji in Bosni in Hercegovini, v kontekstu novih produkcijskih okoliščin. V tem kontekstu ukvarjanje z družbeno perečimi temami ni nujno rezultiralo v progresivno angažiranih filmih. Viktimizacija in balkanizacija sta bili mogoče simptomatični za določene družbenozgodovinske trenutke, vendar se zdi, da se le filmi normalizacije, kot je denimo *Grbavica* (2006) Jasmile Žbanić, ukvarjajo s svojo vsebino na način, katerega cilj ni, da bi estetiziral to vsebino ali ponudil moralizirajoče sporočilo.¹⁶

Spominjanje filmske izkušnje in njegove posledice

Po teh začetnih pionirskih študijah so vprašanje postjugoslovanskega filma kot vplivne zadeve skupnih izkušenj, etike in estetike na novo obravnavali številni drugi vplivni filmski strokovnjaki, denimo Dino Murtić in Dijana Jelača.¹⁷ Njune analize različnih vidikov sodobnih filmskih kultur, od tem do tehnik in agend, manj pa recepcije, so iz različnih perspektiv pomagale izrisati kompleksnost filmske pokrajine v postjugoslovanskem prostoru.

Murtić je ponudil vpliven predlog, da bi impulz kozmopolitskega humanizma, značilen za nekatere postjugoslovanske filme, analizirali kot alternativo (etno)

15 Levi, Pavle. 2011: *Razpad Jugoslavije na filmu: estetika in ideologija v jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO! in Slovenska kinoteka.

16 Pavičić, Jurica. 2014: »'Cinema of Normalization': Changes of Stylistic Model in Post-Yugoslav Cinema After the 1990s«. *Studies in Eastern European Cinema*, let. 1, št. 1, str. 43–56.

17 Jelača, Dijana. 2016: *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan; Murtić, Dino. 2015: *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. New York: Palgrave Macmillan. Za podrobnejšo bibliografijo postjugoslovanskega filma iz prejšnjega desetletja glej Šprah 2017, str. 12.

nacionalističnim razumevanjem filmskega ustvarjanja, ki so na številne načine zaznamovala filmske kulture držav naslednic Jugoslavije od devetdesetih let prejšnjega stoletja naprej.¹⁸ V kontrapunktu s tem je Jelača izvedla obsežno pionirsko analizo prikazov travme v postjugoslovanskih filmih, pri čemer je osvetlila, na kakšne načine lahko filmi razložijo travmo, ki jo povzroči vojna, pa tudi osnovne oblastne strukture, ki pridejo v ospredje v njenem kontekstu, in na kakšne načine delujejo kot sredstva za artikulacijo travme in prenos travmatskih spominov. Te prelomne študije so ponudile zelo bogat kontekst za razmislek o tem, kaj pomeni narediti postjugoslovanski film v širokem kontekstu filmske produkcije, distribucije in recepcije in kaj pomeni spominjati se jugoslovanske (filmske) izkušnje na platnu.

Predvsem pa sta prepričljivo pokazala, da termina »postjugoslovansko filmsko ustvarjanje« ne bi smeli uporabljati za opis vseh filmov, narejenih na ozemlju nekdanje Jugoslavije po njenem razpadu. Namesto tega bi se ta moral nanašati na tiste filme, ki izkazujejo določeno slogovno, tematsko ali narativno zanimanje, ki ga lahko prepoznamo kot skupno postjugoslovanskim prostorom zaradi jugoslovanske izkušnje, ali pa na filme, ki so materialno vsajeni vanje, tj. so koprodukcije. Očitna fragmentacija regionalnega, nekoč skupnega geopolitičnega, infrastrukturnega in simbolnega prostora potem kliče po odgovoru na vprašanje, kako se spomin na skupno izkušnjo zakomplicira v kontekstu razpada – narodov, industrij in narativov.

Kritiško udejstvovanje

Ob orisanih prepričljivih argumentih, ki filme s postjugoslovanskim zanimanjem povežejo s spominjanjem etike, estetike, kulture in politike jugoslovanske filmske izkušnje, kot je bila opredeljena v prejšnjem poglavju, in prevpraševanjem posledic njenega izginotja, moramo imeti v mislih, da so ti filmi le del postjugoslovanske filmske kulture in da, čeprav pojasnijo pomemben vidik ukvarjanja filma s spominskim delom, te teme ne izčrpajo. Ti t. i. »neposredno angažirani« postjugoslovanski filmi, narejeni in izdani v kontekstu modernih, kapitalističnih filmskih industrij, ki jih zaznamujejo nacionalni, zasebni, transnacionalni in evropski deležniki, se pojavljajo vzporedno s produkcijami, osnovanimi na alternativni etiki, ki temelji na ideologijah, kot je nacionalizem.

Produkcije, ki se ukvarjajo z »nacionalno pomembnimi temami«, močno spodbujajo nacionalni mehanizmi financiranja po vsej regiji, kar odraža spominsko politiko od zgoraj navzdol, ki jo podpirajo vladajoče politične elite in ki prispeva k širjenju izključujočih državotvornih naracij, ki tipično izkoriščajo specifične trope, denimo tiste (nacionalno specifičnih) junakov in žrtev ter (zunanjih) storilcev.¹⁹ To seveda

18 Poleg omenjene *Grbavice* so po mnenju Murtića takšni filmi tudi *Podzemlje* (Underground, Emir Kusturica, 1994), *Naši in njihovi* (Naši i njihovi, Vladimir Perišić, 2009) in *Nikogaršnja zemlja* (Ničija zemlja, Danis Tanović, 2001).

19 Gilić, Nikica. 2017: »Post-Yugoslav Film and the Construction of New National Cinemas«. *Contemporary Southeastern Europe*, let. 4, št. 2, str. 102–120. Glej tudi Jaugaitė, Rimantė.

ni edinstven, regionalen pojav, kaj šele nov. Zanimivo pa je orisati (trans)nacionalne odmeve teh državno podprtih filmov, ki slavijo narod, še posebej v kontekstu postjugoslovanskega spominskega dela, in vlogo, ki jo v njem igrajo filmski kritiki.

Nedavna srbska drama, umeščena v čas druge svetovne vojne, *Dara iz Jasenovca* (Predrag Antonijević, 2021) je zanimiv primer zgornjega, ki so ga filmski kritiki v Srbiji, na Hrvaškem in v mednarodnem prostoru raztrgali. Nevena Daković je film učinkovito primerjala z drugo pomembno nacionalno filmsko produkcijo, z nagrajenim bosanskim celovečercem Jasmile Žbanić *Quo Vadis, Aida?* (2020). Oba celovečerca se lepo umeščata v kategorijo filmov, ki se ukvarjajo z nacionalno pomembno temo; v obeh primerih gre za tragedijo. Medtem ko *Dara iz Jasenovca* pripoveduje o trpljenju Srbov v koncentracijskem taborišču v Jasenovcu, s katerim med 2. svetovno vojno upravlja marionetna entiteta nacistov Neodvisna država Hrvaška, pa se *Quo Vadis, Aida?* osredotoča na dogodke, ki vodijo do genocida nad bosanskimi muslimani v Srebrenici, ki ga izvedejo srbske enote leta 1995.

Kot izpostavi Daković,

v nadaljnji krepitvi rivalstva med regionalnimi spomini sta bila oba filma v državah, kamor sta umeščena (*Dara* na Hrvaškem in *Aida* v Srbiji), odpravljena kot groba propaganda, antihrvaška oziroma antisrbska revizionistična zgodba, pri čemer naj bi bila 'zgodovinska resnica' prirejena, da bi ustrezala politični agendi sedanosti. Zgodbi filmov, ki zadevata ločena, vendar komplementarna zgodovinska dogodka, sta postali bojišče za postjugoslovanske razprave o zgodovinskih vprašanjih, kot so število žrtev, absolutna etnična žrtvenost in kdo je doživel največ travme, kar je bilo vse usmerjeno k uveljavitvi politične nacionalne zavesti in državljske identitete za postkomunistične nacionalne države.²⁰

Državno podprte zgodovinske uspešnice tako posežejo v kolektivni spomin ne le s prenosom nedvoumnih sporočil občinstvu, pač pa tudi z angažiranjem profesionalne skupnosti filmskih kritikov, včasih celo do te mere, da jih polarizirajo. Toda še pomembnejše je, da take polarizirane razprave kažejo tudi na nestabilnost in valenco postjugoslovanskega spominskega udejstvovanja kot načina preseganja nacionalističnih predsodkov in pristranskosti. Na ravni kritiškega ukvarjanja s filmom kot odmevajočo obliko kulturne produkcije lahko postjugoslovansko spominsko delo in dejavno ukvarjanje s filmom, pa tudi razprave, ki jih to generira, vodijo k prelomnim zaključkom, kot je ta Nevene Daković:

2022: »The 'Aliens' in Post-Yugoslav Cinema«. *Nationalities Papers*, let. 52, str. 2–4. Glej tudi Mitrić, Petar, in Kolarić, Tamara. 2021: »A Popular Post-Yugoslav Cinema: Does it Exist and Why (Not)?«. *Illuminace*, let. 33, št. 1, str. 35–62.

20 Daković, Nevena. 2022: »Representing Trauma—Writing the Past Into the Present Through Films«. *Cultures of History Forum*, 21. april, doi: 10.25626/0136.

Dogodki, ki jih filma obujata, so potrjeni kot 'uporabna zgodovina', opredeljeni kot paradigmatični trenutek nacionalne preteklosti, ki 'mora biti najden', da bi 'izobrazili – natančneje, indoktrinirali – narod, mlade in stare'; utrdili 'nacionalno zavest in s tem nacionalistično politično vodstvo' in poslali tendenciozno politično sporočilo regiji. Medtem ko je to nedvomno res za *Daro*, ki je priznana kot državno podprt projekt nacionalnega pomena, pa je *Aida* globalno prepoznana kot reprezentacija univerzalne tragedije, ki presega lokalne in etnične ravni.²¹

To kritiško ukvarjanje z nacionalnimi filmskimi produkcijami, ki obravnavajo različne vidike jugoslovanske preteklosti in propada socialistične Jugoslavije ter vojn devetdesetih let prejšnjega stoletja, se zdi pomemben del postjugoslovanske filmske izkušnje in vidik ukvarjanja filmskih kultur s kolektivnim spominom, ki je v strokovnih krogih doslej ostal nekoliko spregledan. Medtem ko akademski prispevki, ki se posvečajo natančnemu branju ter analizi produkcijskih procesov in trendov v recepciji, niso nič neobičajnega, pa analize trendov v kritiški recepciji ostajajo redkost, zaradi česar je težko določiti obseg in vpliv tovrstnega spominskega dela.

Koprodukcija kot neizogibno udejstvovanje?

Paleta filmov, ki se posvečajo kolektivnemu spominu in so bili narejeni v postjugoslovanskem prostoru, poleg nacionalno produciranih celovečercer in dokumentarcev, ki dajejo veljavo narodu, vključuje tudi mednarodne koprodukcije s precejšnjimi prispevki iz različnih držav naslednic nekdanje Jugoslavije. Glede na neprecenljivo nedavno raziskovanje Petra Mitrića je rast koprodukcij rezultat evropskih poskusov integracije skupnega medijskega trga.²²

Mitrić je ugotovil, da se koprodukcije (še posebej med Vzhodno in Zahodno Evropo) približno od leta 2009 spodbujajo kot mehanizem za izboljšanje ustvarjalnega procesa z usmerjanjem ljudi k sodelovanju pri razvoju filma; spodbujanje rešitev, ki projekt približajo širšemu občinstvu; ublažitev finančnih težav, ki bi lahko nastale zaradi omejenih nacionalnih proračunov; in premagovanje političnih ovir. Specifično orodje za olajšanje teh procesov so bile šolnine (še posebej za vzhodnoevropske udeležence), ki so spodbujale udeležbo na mednarodnih izobraževanjih; skladi za koprodukcije med Vzhodno in Zahodno Evropo; selektivne sheme manjšinskih koprodukcij; in opolnomočenje vzhodno-zahodnih koprodukcijskih tržnic in forumov za *pitching*, kot je *coco* v Cottbusu (ki so organizirani v okviru pomembnejših festivalov,

21 *Ibid.* V tem citatu Nevena Daković citira Bauer, Yehuda. 2020: »Creating a 'Usable' Past: On Holocaust Denial and Distortion«. *Israel Journal of Foreign Affairs* let. 14, št. 2, str. 209–227.

22 Mitrić, Petar. 2020: »The policy of internationalisation of East European film industries: east-west co-productions 2009–2019«. *Studies in Eastern European Cinema*, spletni dostop, doi:10.1080/2040350X.2020.1800184; glej tudi Jaugaitė 2022, str. 7. Cf. tudi Hammett-Jamart, Julia, Mitrić, Petar, Redvall, in Eva Novrup, ur. 2018: *European Film and Television Co-production. Policy and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

da bi izboljšali predproduksijsko vidnost in maksimirali možnosti za festivalsko prisotnost končnega izdelka).²³

Mitrić uporabi sago Ognjena Glavonića o produkciji njegovega celovečerca *Tovor* (Teret) iz leta 2018 kot študijo primera, ki vsebuje vse tri razloge – ustvarjalnega, finančnega in političnega – za producentovo odločitev za mednarodni razvoj in priča o kompleksnosti takih podvigov. *Tovor*, Glavonićev prvi celovečerec, postavljen v leto 1999, v čas Natovega bombardiranja Srbije, ki v ospredje postavlja potovanje voznika tovornjaka s skrivnostnim tovorom (trupli albanskih civilistov, ki jih je med bombardiranjem ubila srbska policija), je naletel na številne izzive v produkcijskem procesu, povezane z njegovo politično neprijetno zgodbo, strogimi koprodukcijskimi pogoji in drugimi ekonomskimi razlogi. Sedem let po začetni ideji je bil film končno posnet kot *»uradna srbsko-francosko-hrvaško-katarsko-iranska koprodukcija, ki je poleg sredstev iz uradnih koprodukcijskih držav /.../ prejela še sredstva iz Nemčije, Nizozemske, Švice in Eurimagesa«*.²⁴ Čeprav Mitrić priznava, da film do neke mere priča o pozitivni dimenziji koprodukcijskih shem, pa se vseeno vpraša: *»Koliko režiserjev in producentov si lahko privoščijo potrošiti toliko časa in energije za en sam projekt?«* Nakar zaključuje, da so

vzhodnoevropski filmski delavci resnično prišli daleč v svoji internacionalizaciji, tako kot javni filmski skladi, vendar se zdi, da filmske politike v številnih vzhodnoevropskih državah še vedno potrebujejo nadaljnje izboljšave, preden bodo postale dovolj deprovincializirane, da bodo dohitele nebrzdano internacionalizacijo vzhodnoevropskih filmskih delavcev.²⁵

Mitrićevo študijo primera bi seveda morali brati kot poziv oblikovalcem politik in institucijam, ki oblikujejo filmske industrije v Vzhodni Evropi na splošno in v postjugoslovanskem prostoru posebej. Toda v kontekstu tega članka je pomembna zaradi priznanja in zavedanja materialne, tj. ekonomske, institucionalne in birokratske dimenzije sodobnega ukvarjanja s spominskim delom in »postjugoslovansko filmsko izkušnjo«.

Od koprodukcije do kuriranja spomina

Koprodukcije, ki pogosto vsaj deloma temeljijo na shemah manjšinskih koprodukcij med različnimi državami nekdanje Jugoslavije, se pogosto ukvarjajo s skupnimi zgodbami, ki nekako aludirajo na skupno jugoslovansko preteklost. Poleg tega, da pojasnijo težke in potlačene vidike skupne preteklosti, lahko spodbudijo tudi k razmislekom o tem, kateri vidiki skupne preteklosti bi bili lahko relevantni za sodobne in mogoče prihodnje skupnosti. V tem oziru je Toni Juričić izpostavil posredni družbeni

²³ Mitrić 2020, str. 7.

²⁴ *Ibid.*, str. 9.

²⁵ *Ibid.*, str. 12.

vpliv, ki so ga satire, posnete v manjšinskih koprodukcijah, imele na Hrvaškem, kjer običajno postanejo velike uspešnice pri občinstvu. Med hitrim pregledom nedavne zgodovine filmskega festivala v Pulju, ki je bil nekoč znan kot jugoslovanski Cannes, zdaj pa je pogosto prikaz hrvaškega nacionalističnega sentimenta, je poudaril:

66. Puljski filmski festival na Hrvaškem je otvoril vojni biografski film *General* (Antun Vrduljak, 2019), ki prikazuje življenje hrvaškega generala Anteja Gotovine in njegovo vpletenost v jugoslovanske vojne devetdesetih let prejšnjega stoletja. V naslednjih dneh festivala je občinstvo videlo dva filma, ki sta predstavljala nasprotje naracijam samozagledanosti; tako v *Koja je ovo država!* (Vinko Brešan, 2018) kot v *Poslednji Srb na Hrvaškem* (Poslednji Srbin u Hrvatskoj, Predrag Ličina, 2019), ki sta nastala v koprodukciji s Srbijo, so bili uporabljeni modusi ironije in absurda, da bi se razkrili ideološki diskurzi nacionalizma in nestrpnosti.²⁶

Juričić je nadalje razmišljal, da medsebojni odnos med nacionalizmom in jugonostalgijo izpostavi tri kompleksna vprašanja: Kaj je združilo te produkcije iz nekdanje Jugoslavije? Kakšno vlogo igra satira v kritiki nacionalističnega diskurza, ki ga zagovarja uradna kultura? In kakšen je odnos med koprodukcijskimi političnimi satirami in postjugoslovanskimi gledalci?²⁷ V kontekstu sedanje razprave o medijskem udejevanju ta vprašanja nakazujejo dva nova pomembna vidika vključenosti v spominsko delo v kontekstu postjugoslovanskih filmskih kultur: a) produkcijo humornih filmov z ambivalentnimi interpretacijami preteklosti in njene dediščine, ki lahko pritegnejo številna občinstva in jih spodbudijo k razpravi o identitetah, stereotipih in kolektivni pripadnosti; in b) pomen učinkovitih mehanizmov kuriranja, ki so na delu pri programiranju festivalov, za gojenje nepozabnih kolektivnih filmskih izkušenj.

V kontekstu slednjega velja festivale in njihove prakse programiranja in kuriranja (recimo razprave pred projekcijo in po njej ter druge diskurzivne okvire) omeniti kot še eno potencialno produktivno raziskovalno perspektivo.²⁸ V postjugoslovanskih in širših balkanskih in vzhodnoevropskih regijah so regionalni festivali, ki so delovali že skozi devetdeseta leta prejšnjega stoletja, pa tudi novi, ki v okviru globalnega trenda vznikajo kot gobe po dežju, prispevali k temu dvojnemu razvoju z nudenjem alternativnih distribucijskih mrež za filme z malo komercialne privlačnosti in vzpostavljanjem pomembnih transnacionalnih mrež filmskih delavcev, pri čemer spodbujajo razprave o »balkanski« estetikii in naracijah in o postjugoslovanskem filmu.²⁹

26 Juričić, Toni. 2020: »The Last Serb on a Parade: co-producing the political satire in post-Yugoslav sphere«. *Studies in Eastern European Cinema*, let. 12, št. 1, str. 58.

27 *Ibid.*, str. 53.

28 Cf. Högerle, Erin. 2019: »Networks, locations and frames of memory in Asian American film festivals«. *Journal of Aesthetics & Culture*, let. 11, št. priloga 1, str. 39–47.

29 Papadimitriou, Lydia, in Grgić, Ana. 2020: *Contemporary Balkan Cinema: Transnational Exchanges and Global Circuits*. Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 14.

V nekaterih primerih, kar je v postjugoslovanskem prostoru še posebej očitno, se festivali eksplicitno ukvarjajo z regionalnim kulturnim spominom in ga uporabljajo sebi v prid. Programska sekcija Sarajevskega filmskega festivala »Soočjenja s preteklostjo« je dober primer, ki je bil

ustvarjen v sodelovanju z 'institucijami iz Bosne, Hrvaške, Kosova, Črne gore in Srbije' in prikazuje 'regionalne postjugoslovanske filme, ki skušajo dejavno popraviti nedavno travmatično zgodovino v regiji' /.../. Z vzpostavitvijo sekcije, namenjene filmom, ki nudijo priložnost za predelovanje kolektivne in individualne travme, festival priznava in dejavno podpira vlogo filma in filmskih festivalov v krogih, preko katerih naj se dominantne (in simplistične) hegemonске naracije o vojni in etnonacionalni pripadnosti destabilizirajo na transnacionalni ravni.³⁰

V preteklih petnajstih letih sta se ta ambicija in posvečanje spominu na globoko angažiran način razširila na številne festivale v regiji, vključno s FeKKom in Kino Otokom v slovenskem kontekstu.³¹

Spominsko delo kot etična estetika

Ta pregled je ponudil delno sliko tega, kaj lahko ponudi stanje področja v postjugoslovanskih filmskih študijah, pri čemer sem skušala razložiti nekatere od mnogih načinov, kako lahko filmski ustvarjalci, filmska produkcija, distribucija, kuriranje in recepcija izvajajo in spodbujajo angažirane načine spominjanja in aktualiziranja jugoslovanske preteklosti ter v njih sodelujejo. Toda v razpravah o udejstvovanju in filmu kot vidiku njegove vizualne politike se vprašanje spremeni. Če vzamemo v ozir produkcijske in estetske strategije filmskih ustvarjalcev, se postjugoslovansko v postjugoslovanskem filmu repozicionira v primerjavi z orisanimi konturami; namesto da bi se nanašalo na regijo oziroma skupni kulturni prostor na ozemlju nekdanje skupne države in onkraj nje, postane mnemotehnični prostor-čas – konstelacija prostora in časa, ki gledalce potopi v spomin kot kompleksno izkušnjo, kjer preteklost oživi v sedanjosti, kot to orišem spodaj.

Po Šprahu lahko postjugoslovanske filme obravnavamo kot angažirane, kolikor artikulirajo vizije postjugoslovanstva kot stalne težnje – ali, z drugimi besedami, operativne etike – uveljavljanja tistih jugoslovanskih strategij filmskega ustvarjanja in vidikov jugoslovanske filmske izkušnje, ki so jih prakticirali jugoslovanski filmski ustvarjalci v poskusih premagati reakcionarne sile, nazadnjaštvo in enoumje z

30 *Ibid.*, str. 37.

31 Šepetavc, Jasmina, in Majsova, Natalija. 2022: »Local film festivals, Balkan film, and collective memory in the post-Yugoslav space«. V: Kirn, Gal, ur. *Symposium Memory Culture in Flux: From Post-Yugoslavia to Conceptual Problems: Post-Yugoslav Cultures of Memory*, 15.–16. 9. 2022, dostopno na: https://www.ff.uni-lj.si/sites/default/files/documents/post-yu_broschure.pdf; pridobljeno 10. 5. 2023.

zagovarjanjem drugosti.³² Angažiranost v tem kontekstu, v katerem so postjugoslovanske filmske strategije razumljene kot invokacija družbeno emancipatorne težnje, tako za sabo potegne pospešitev v vizualizaciji kozmopolitskih – tj. multikulturnih, tovariških in antinacionalističnih – strategij in norm v političnih, družbenih in kulturnih perspektivah. Podobno tudi Murtić prepozna kozmopolitsko dimenzijo v tematskem posvečanju solidarnosti z drugostjo, opustitvi tropa »bojevniškega junaka«³³ in kontinuiteti z odprtostjo recepcijske strani jugoslovanske filmske izkušnje.

Nadalje je Šprah trdil, da je postjugoslovanski film kot produkcijski proces z distinktivno estetiko, ki temelji na etični težnji, zaznamovan s sproščanjem energij združevanja in emancipacije v nasprotju z energijami nacionalističnega, razrednega ali drugega predalčkanja. Lahko bi dodali, da je postjugoslovanski film mnemotehnično sredstvo, s pomočjo katerega se filmski ustvarjalci, kuratorji in gledalci ukvarjajo s kolektivnim spominom na distinktiven način, in sicer tako, da izhajajo iz skupnih prepričanj, praks in solidarnosti, pri čemer se ozirajo po potencialih nekdanje jugoslovanske države in njenih emancipatornih projektov, pa tudi po neumorni težnji po družbeni pravičnosti in iskrenosti, ki je značilna za nekatere njegove filmske ustvarjalce.

Kot tak je postjugoslovanski film še bolj investiran v dediščino in vpliv določenih vidikov jugoslovanstva kot kozmopolitske politične in kulturne orientacije. V tem kontekstu so analize postjugoslovanskega filma v zadnjih šestih letih (re)pozicionirale angažirane postjugoslovanske filme kot tiste filme, ki so (v različnih formatih in žanrih, od dokumentarca do dokudrame in art filma) orisali različne spremembe v teksturi regionalne sedanjosti in pri tem med drugim osvetlili:

- spremembe v kolektivnih subjektivitetah, ki so na voljo (delavec_ka, ženska, pionir_ka, junak_inja itn.);³⁴
- migracijske tokove (denimo v delih Želimirja Žilnika, Nike Autor itn.);
- procese spominjanja in pozabljanja (to vključuje heterogen korpus od Marte Popivoda do Mile Turajlić, Ognjena Glavonića, Teone Strugar Mitevske itn.); različne medijske arhive in njihovo epistemološko vrednost (v delih številnih priznanih režiserjev, od filmov, kot sta omenjeni *Mrk* in *Flotel Evropa* (Flotel Europa, Vladimir Tomić, 2015), do del kolektiva Doplenger itn.);
- (ne)posredno, spremembe v filmski kulturi in produkcijskih pogojih prek prevpraševanja načinov, kako lahko film poseže v realnost in proizvede ne le mnenja, pač pa tudi postopke resnice;

32 Šprah 2017, str. 30.

33 Murtić 2015, str. 73–76.

34 Cf. Miljković, Aleksandra. 2022: »Precarity in Post-Yugoslav Cinema«. V: Cuter, Elisa, Fairfax, Daniel, Kirsten, Guido, in Prenzel, Hanna, ur. *Film, Class, Society, Volume 1: Precarity in European Film, Depictions and Discourses*. Berlin: De Gruyter, str. 161–178.

- preoblikovanja pokrajin;³⁵ in
- hauntološke refleksije o arhitekturi in naravi (Ivan Ramljak itn.).³⁶
- Če postjugoslovansko filmsko krajino razumemo kot semiotični kontinuum, potem se zdi, da je pogreznjena v spomin na drugačen način kot filmske krajine posamičnih držav nekdanje Jugoslavije. Medtem ko slednje običajno omejujejo nacionalni konteksti, v katerih prevladujejo produkcije, neobremenjene z zgodovino, in državotvorni filmi, in sicer do te mere, da se zdijo postjugoslovanski filmi relativno redki osamelci, je prednost pregleda postjugoslovanske krajine ta, da predstavi paleto filmov, ki
- uporabljajo spomin kot sredstvo prevpraševanja, ne poskušajo »dokazati« pravičnosti določene identitarne naracije in kritizirajo etnonacionalistične tendence;
- nudijo arheološke vpogleda v dediščino jugoslovanske družbeno-kulturne paradigme, pri čemer postavljajo pod vprašaj sedanost kot najboljši možni svet;
- prispevajo k stalnemu množenju različnih pričevanj o obstoju skupne senzibilnosti v vsem postjugoslovanskem prostoru kljub njegovi geopolitični razdeljenosti na več držav z različnimi nacionalnimi mitologijami.

Strokovnjaki so angažirano etiko v tem kontekstu doslej večinoma opredeljevali v smislu delovne metode režiserja oziroma režiserke in/ali posledične estetike, naracije, izbire likov in njihove dinamike. Pri umeščanju kontur strategij postjugoslovanskega angažiranega filma je Šprah zgornje lastnosti povezal s širšim okvirom tretjega filma – s postkolonialističnimi in dekolonialističnimi strategijami v filmu, ki si prizadevajo prevpraševati oblastne strukture in identitete, izpostavljajo neenakosti in kažejo tudi zanimanje za zgodovino/spomin in razočaranje nad napredkom/prihodnostjo kot ciljem.³⁷ V zadnjih sedmih letih so bile te teme najtesneje povezane z žanroma esejskega filma in dokumentarca.

Zaključek

Cilj tega članka je bil rekalibrirati nekatere od nedavnih razprav o pomembnosti nadaljnjih obravnav postjugoslovanskega filma v 21. stoletju in pri tem izpostaviti odnos med filmom in udejstvovanjem iz širše perspektive filmskih kultur kot generatorjev, repozitorijev in kanalov za spominsko delo, ki sem ga razumela kot način medijskega udejstvovanja. Termin »postjugoslovanski« sem uporabljala za opis vrste časovnih vektorjev, ki so zaznamovali filmsko ustvarjanje, produkcijske

35 Levi, Pavle. 2022: »The Cinema of Cleansed Landscapes (On Image Politics after Yugoslavia)«. *Senses of Cinema*, št. 103. Dostopno na <http://www.sensesofcinema.com/2022/after-yugoslavia/the-cinema-of-cleansed-landscapes-on-image-politics-after-yugoslavia/>; pridobljeno 10. 5. 2023.

36 Za analize vseh teh tem glej tudi številko 103 (2022) spletne revije *Senses of Cinema*, naslovljeno »After Yugoslavia« (ur. Nace Zavrl).

37 Šprah 2017, str. 30.

in distribucijske industrije, sfere filmskega programiranja/kuriranja in kritiško recepcijo v geografskem in širšem kulturnem in simbolnem prostoru nekdanje socialistične Jugoslavije danes. Navezujoč se na akademske razprave in analize filmov, filme, kritiške razprave in kuratorske odločitve, sem skušala pokazati, da lahko uresničevanje postjugoslovanskega zanimanja za raziskovanje, analiziranje, ohranjanje in reartikuliranje spominov na jugoslovansko (filmsko) izkušnjo opišemo kot angažirano spominsko delo, ki temelji na skupni etiki, ki lahko rezultira v različnih avtorskih estetikah, kulturnih izdelkih, dejavnostih in dogodkih, kar vse prispeva k ohranjanju edinstvene filmske kulture.

V članku sem pokazala, da lahko spominsko delo v kontekstu filmskih kultur obravnavamo kot način medijskega udejstvovanja in da bi ga morali kot takega razumeti na nekaj prekrivajočih se ravneh, ki razložijo sedanost distinktivne filmske izkušnje in spomin nanjo, spomin na skupno razumevanje udejstvovanja, pa tudi različne pogoje produkcije, kuriranja in diskurzivnega uokvirjenja določenih filmov. Hkrati sem v članku razdelala idejo postjugoslovanskega filma in postjugoslovanske filmske kulture kot nestabilnih pojavov, ki ju tako omogočajo kot omejujejo produkcijske, interpretacijske in recepcijske strukture, ki privilegirajo kulturne produkcije, ki popolnoma ustrezajo kategoriji »nacionalne« kulture oziroma širši, geografsko začrtani, a zgodovinsko in družbeno-kulturno heterogeni kategoriji balkanskih filmov.³⁸ Vse filme, obravnavane v tem članku, lahko zagotovo analiziramo znotraj teh kategorij, tj. kot nacionalne izdelke in mednarodne koprodukcije ali kot primere balkanskega filma, vendar tovrstne analize tvegajo, da bodo izpustile njihovo časovno globino in zanimanja, ki segajo onkraj nacionalnega in geografskega.

V tem kontekstu se spomin zdi produktiven vidik za filmsko kulturo in analizo filmov, ki spodbuja raziskovalce, naj postavijo pod vprašaj stabilnost nekaterih ključnih konceptov, ki pogojujejo izkušnjo filma, kot so njegova lokacija, življenjskost in zgodovinska sidrišča. Kot so pokazali nekateri primeri filmov, ki so zaradi svoje nekompatibilnosti z mehanizmi nacionalne produkcije komaj ugledali luč dneva ali pa so jih kritiki napačno predstavili, nekateri gledalci pa mogoče napačno razumeli, ko so jih brali skozi nacionalno prizmo, bi morali analitični vpogledi o vlogi spominskega dela v filmskih kulturah v idealnem primeru priti v izobraževalno gradivo, politične dokumente in ekonomske strategije.

Zahvala

Avtorica bi se rada zahvalila Galu Kirnu za vabilo, da pripravi to besedilo kot otvoritveno predavanje simpozija »Od margine do avtonomije v postjugoslovanskem prostoru«, organiziranega maja 2023 v Ljubljani.

38 Cf. Grgić, Ana. 2020: »'Regions of unthought' – the danger and the freedom of film archiving and (trans) national film heritage in the Balkans«. *Studies in Eastern European Cinema*, let. 11, št. 2, str. 119–139.

Literatura

- Bauer, Yehuda. 2020: »Creating a 'Usable' Past: On Holocaust Denial and Distortion«. *Israel Journal of Foreign Affairs* let. 14, št. 2, str. 209–227.
- Dahlgren, Peter, in Hill, Annette. 2020: »Parameters of Media Engagement«. *Media Theory*, let. 4, št. 1, str. 2–32.
- Daković, Nevena. 2022: »Representing Trauma—Writing the Past Into the Present Through Films«. *Cultures of History Forum*, 21. april, doi: 10.25626/0136.
- Erl, Astrid. 2017: »Travelling Memory in European Film: Towards a Morphology of Mnemonic Relationality«. *Image & Narrative*, let. 18, št. 1, str. 5–19.
- Gilić, Nikica. 2017: »Post-Yugoslav Film and the Construction of New National Cinemas«. *Contemporary Southeastern Europe*, let. 4, št. 2, str. 102–120.
- Goulding, Daniel J. 2002: *Liberated Cinema, Revised and Expanded Edition: The Yugoslav Experience, 1945–2001*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grainge, Paul. 2018: »Introduction: memory and popular film«. V: Grainge, Paul, ur. *Memory and popular film*, Manchester: Manchester University Press, str. 1–20.
- Grgić, Ana. 2020: »'Regions of unthought' – the danger and the freedom of film archiving and (trans) national film heritage in the Balkans«. *Studies in Eastern European Cinema*, let. 11, št. 2, str. 119–139, doi: 10.1080/2040350X.2019.1708046.
- Hammitt-Jamart, Julia, Mitrić, Petar, Redvall, in Eva Novrup, ur. 2018: *European Film and Television Co-production. Policy and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hirsch, Marianne. 2008: »The Generation of Postmemory«. *Poetics Today*, let. 29, št. 1, str. 103–128.
- Högerle, Erin. 2019: »Networks, locations and frames of memory in Asian American film festivals«. *Journal of Aesthetics & Culture*, let. 11, št. priloge 1, str. 39–47.
- Iordanova, Dina. 2019: *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: Bloomsbury Publishing.
- Jaugaitė, Rimantė. 2022: »The 'Aliens' in Post-Yugoslav Cinema«. *Nationalities Papers*, let. 52, str. 1–18.
- Jelača, Dijana. 2016: *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Juričić, Toni. 2020: »The Last Serb on a Parade: co-producing the political satire in post-Yugoslav sphere«. *Studies in Eastern European Cinema*, let. 12, št. 1, str. 51–63.
- Krajnc, Maja, ur. 2017: *25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma postjugoslovanski film*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Kuhn, Annette, Biltereyst, Daniel in Meers, Philippe. 2017: »Memories of cinemagoing and film experience: An introduction«. *Memory Studies*, let. 10, št. 1, str. 3–16.
- Kuhn, Annette. 2000: »A Journey through Memory«. In: Radstone, Susannah, ur. *Memory and Methodology*, Oxford in New York: Berg, str. 179–196.
- Levi, Pavle. 2011: *Razpad Jugoslavije na filmu: estetika in ideologija v jugoslovanskem in postjugoslovanskem filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO! in Slovenska kinoteka.

- . 2022: »The Cinema of Cleansed Landscapes (On Image Politics after Yugoslavia)«. *Senses of Cinema*, št. 103. Dostopno na: <http://www.sensesofcinema.com/2022/after-yugoslavia/the-cinema-of-cleansed-landscapes-on-image-politics-after-yugoslavia/>.
- Miljković, Aleksandra. 2022: »Precarity in Post-Yugoslav Cinema«. V: Cuter, Elisa, Fairfax, Daniel, Kirsten, Guido, in Prenzel, Hanna, ur. *Film, Class, Society, Volume 1: Precarity in European Film, Depictions and Discourses*. Berlin: De Gruyter, str. 161–178.
- Mitrić, Petar. 2020: »The policy of internationalisation of East European film industries: east-west co-productions 2009–2019«. *Studies in Eastern European Cinema*, spletni dostop, doi:10.1080/2040350X.2020.1800184.
- Mitrić, Petar in Kolarić, Tamara. 2021: »A Popular Post-Yugoslav Cinema: Does it Exist and Why (Not)?«. *Illuminace*, let. 33, št. 1, str. 35–62.
- Murtić, Dino. 2015: *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. New York: Palgrave Macmillan.
- Neiger, Motti. 2020: »Theorizing Media Memory: Six Elements Defining the Role of the Media in Shaping Collective Memory in the Digital Age«. *Sociology Compass*, let. 14, št. 5, str. 1–11.
- Papadimitriou, Lydia in Grgić, Ana. 2020. *Contemporary Balkan Cinema: Transnational Exchanges and Global Circuits*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pavičić, Jurica. 2014: »'Cinema of Normalization': Changes of Stylistic Model in Post-Yugoslav Cinema After the 1990s«. *Studies in Eastern European Cinema*, let. 1, št. 1, str. 43–56.
- Šepetavc, Jasmina in Majsova, Natalija. 2022: »Local film festivals, Balkan film, and collective memory in the post-Yugoslav space«. V: Kirn, Gal, ur. *Symposium Memory culture in flux: from post-Yugoslavia to conceptual problems: post-Yugoslav cultures of memory*, 15.–16. 9. 2022, program booklet, dostopno na: https://www.ff.uni-lj.si/sites/default/files/documents/post-yu_broschure.pdf.
- Šprah, Andrej. 2017: »Medkulturnost v aktualni angažirani slovenski filmski dokumentarnosti«. V: Krajnc, Maja, ur. *25 let po Jugoslaviji: vidiki pojma postjugoslovanski film*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, str. 10–31.
- Turner, Graeme. 2002: »Editor's Introduction«. V: Turner, Graeme, ur. *The Film Cultures Reader*. Abingdon, Oxon: Routledge, str. 1–10.
- Zavrl, Nace. 2022: »After Yugoslavia«. *Senses of Cinema*, št. 103. Dostopno na: <http://www.sensesofcinema.com/2022/after-yugoslavia/after-yugoslavia-an-introduction/>.