

Marija Grujić¹

Institut za književnost i umetnost, Beograd

BUDUĆNOST KOJA SE ČITA IZ PROŠLOSTI

(Vesna Perić, *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2019)

Knjiga Vesne Perić *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije* (Filmski centar Srbije, 2019) predstavlja jedan od najsvežijih uvida u novije filmsko stvaralaštvo na području bivše Jugoslavije, koje svojim motivima i filmskim postupcima tematizuje raspad jugoslovenske države i traumatična kolektivna i individualna iskustva postjugoslovenskih ratnih konflikata. Sama knjiga nastala je na osnovu doktorske disertacije pod nazivom *Teorija narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1994. do 2008.*, odbranjene na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu pod mentorstvom profesorke Nevene Daković. Po prirodi sfere autorkinih interesovanja i istraživanja, knjiga se nadovezuje konceptualno i metodološki na niz zapaženih ostvarenja koja se u okviru studija filma bave interpretacijom antropološko-istorijskih motiva u kinematografiji nastaloj na balkanskom i postjugoslovenskom prostoru u periodu postsocijalističke tranzicije, kao što su *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija* Nevene Daković, *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema* Dijane Jelače, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* Diane Jordanove, *Raspad Jugoslavije na filmu: Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu* Pavla Levija, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija* Jurice Pavičića i druga. Svojom knjigom, Vesna Perić daje temeljan i zaokružen doprinos studijama postjugoslovenskog filma, a naročito temi traume u filmskoj umetnosti, koja, u različitim vidovima, predstavlja ključnu umetničku i intelektualnu opsiju filmskih stvaralaca u ovom vremenskom i prostornom okviru.

Već u samom početku, autorka jasno određuje svoj stav prema kulturološkom, društvenom i političkom značaju svoje teme, nazivajući jugoslovensku kinematografiju jednom od „najznačajnijih jugoslovenskih praksi” (Perić, 30). Osim toga, ključnu težinu relevantnosti ove teme, za autorku, daje i lična,

emotivna vezanost za slavnu „filmsku prošlost” zemlje zvane Jugoslavija, koja je obeležila i kulturološki konstituisala odrastanje generacije kojoj autorka pripada, a što autorka, na više načina, naglašava na samom početku knjige. Drugim rečima, kako se knjiga bavi složenom mrežom odnosa narativa i kulturnog sećanja, budući da se kroz narativ gradi identitet, ova knjiga za autorku ima, pored intelektualnog i duboko intimni značaj, to jest sama po sebi predstavlja deo potrage za sopstvenim identitetom, koji je ostao negde u tami bolne prošlosti, i podložan je rekonstrukciji tek još u sećanju na kulturne prakse jednog razorenog identiteta, jugoslovenskog. Zbog toga ona i posvećuje knjigu dvema duboko ličnim instancama: prvo, sopstvenoj generaciji, čije sećanje na odrastanje, kako autorka sugerise, postoji možda još samo u narativu filma, i drugo, svojoj čerki i njenoj generaciji, uz komentar da će njihova budućnost zavisiti od toga kako joj ona, autorka, bude „čitala o prošlosti” (Perić, 7–8). Iz ovog hrabrog i krajnje lično uspostavljenog odnosa sa sopstvenim istraživanjem, može se naslutiti intenzitet i posvećenost s kojom autorka ove knjige ispituje teme sećanja na traumatičnost raspada Jugoslavije i utvrđuje njihovu paradigmatičnost za celokupnu filmsku umetnost na području bivše Jugoslavije.

Na početku knjige, autorka obrazlaže fokalne ravnine analize: narative traume, iskustvo traume, kulturu sećanja i pamćenja, odnosno sećanje i pamćenje doživljeno kao narativ. Ova studija je veliki doprinos polju istraživanja traume kao kulture sećanja, tematskog kruga kojim se bavila i Dijana Jelača u svojoj knjizi *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema* (2016), osvetljavajući probleme predstavljanja traume karakterističnog za postjugoslovenski film. Dok knjiga Dijane Jelače ispituje načine na koje se sinematsko sećanje javlja kao indikativno za traumu u postjugoslovenskom filmu, knjiga Vesne Perić istražuje fenomene narativnih struktura i redosleda naracije kao semantičkih konstituenata traume tematizovane u postjugoslovenskoj filmskoj produkciji. Uzveši ovaj kompleksni semantički, istoriografski i metodološki fokus, Vesna Perić sistematično određuje okvir svojih razmatranja, osnovna pitanja koja u svojoj analizi filmskih ostvarenja uzima kao polazište, postavlja granice i samoograničenja svog postupka i jasno naznačava teorijske koncepte koji u njenom radu sačinjavaju platformu uspostavljanja naučnog pristupa. Ti koncepti se međusobno udružuju u hibridni interdisciplinarni istraživački instrumentarij analize, obuhvatajući antropološko-istoriografske okvire shvatanja pojma nacije kao narativnog i poetičkog konstruktta (koji se sugerise u pristupima Andersena, Hobsbauma i Homija Babe), sagledavanja iz internacionalne i postnacionalne perspektive, problem konstrukcije i dekonstrukcije sinematskog identiteta primenljivog

na savremenu problematiku postjugoslovenstva kao velike istoriografske i kulturološke teme, pitanja prostorno-temporalne dekonstrukcije jugoslovenskog imaginarija i, napokon, uspostavljanje novog prostorno-temporalnog određenja i njegove složene dinamike sa prethodnim konstruktom.

U uvodnom delu knjige, autorka koncizno uspostavlja i pojašnjava značenje nosećih pojmove kojima se rukovodi u svojoj knjizi, a to su „postjugoslovenski” u širem i užem značenju, kolektivna i individualna trauma i istorijsko sećanje. Autorka takođe sa samopouzdanjem otvara i diskutuje primenljivost, fluidnost i dinamičnost pojmove i fenomena koji su u aktuelnoj upotrebi, a čije denotiranje vremenom postaje veoma kompleksno, kao što su nacionalni filmovi i koprodukcije između bivših jugoslovenskih republika, u kojima se često nalazi i produksijski ideo neke zemlje izvan regiona, zatim često korišćeni termini kao što su „jugosfera” i razni drugi. Autorka se poziva na teoretičarku Inez Hedžis, koja kaže da filmovi koji se obraćaju nerazrešenim istorijskim traumama kreiraju sećanje u umu gledalaca (videti: Perić, 9–10). Čini se, međutim, da se film kao medij, po prirodi svog postojanja, uglavnom bavi nerazrešenim istorijskim sećanjima, te je tema knjige Vesne Perić, kao takva, o filmu kao mestu suočavanja sa istorijskom traumom, paradigmatična za proučavanje filmske naracije u svojim polaznim osnovama.

Ključni stožeri analitičkog razmatranja u ovoj knjizi raspoređeni su pregledno i sistematično po poglavljima, na koja ćemo se ukratko osvrnuti. U prvom poglavlju autorka, pre svega, iznosi svoje objašnjenje pojma „postjugoslovenski film”, u „užem smislu”, i objašnjava osnove i pozadinu njegovog nastanka. Kako ona kaže,

[...] *postjugoslovenski film bi, u užem smislu, predstavljao ona filmska ostvarenja koja narativizuju raspad SFRJ kroz ratna razaranja, koja konotiraju taj rat kroz univerzalne balkanske ratne storije, ili pak narativizuju život u mirnodopsko tranziciono vreme s neizbežnim refleksijama na nekadašnju pripadnost multinacionalnoj zajednici.* (Perić, 30)

Autorka se, u objašnjavanju teorijske artikulacije značenja pojma postjugoslovenskog filma, oslanja na tumačenje Marijane Hirš i njenog rada na fenu „post-sećanja” i na složenoj i kompleksnoj prirodi termina *post-* koji ukazuje ne samo na kritičku distancu prema određenom pojmu, već i na kontinuitet nove problematike u odnosu na njega (Perić, 29). Tako, prema tumačenju Vesne Perić, odrednica „postjugoslovenski”, u jednom smislu, označava vremensku i kritičku distancu prema tematiki „jugoslovenskog”, ali u drugom

i „zadržavanje kontinuiteta s jugoslovenskim socio-kulturnim i političkim prostorom” (Perić, 29–30). Ova ambivalentna i kompleksna dinamika doživljavanja termina i pojma *post-* sažima u sebi napore kinematografije koja, na paradoksalan način, pokušava da izgradi kulturne identitete proizašle nakon sloma Jugoslavije, uz istovremeno stalno ukrštanje narativa traumatskog sećanja na tu istu zemlju i narativa nostalгије za njom. Filmovi odabrani kao predmet analize u ovoj knjizi odlikuju se uglavnom nelinearnom naracijom uz neke izuzetke, a tematizovanje ratne traume bilo je jedan od glavnih kriterijuma koji su dovedeni u vezu sa određenom vrstom naracije odabranih filmova. Cilj autorke bio je da se, kako ona kaže, ostvari jedan

[...] *reprezentativni polifonijski kinematografski presek neposredne prošlosti – od autora koji su sazrevali u doba bivše Jugoslavije (Emir Kusturica i Ademir Kenović), preko onih koji su debitovali u vreme početka raspada zemlje (Srđan Dragojević) ili u neposredno postdejtonovsko vreme (Vinko Brešan, Gorčin Stojanović i Dejan Zečević) ili pak debituju u doba i dalje aktuelnih sukoba, ali ne tematizujući ih neposredno (Milčo Mančevski), konačno do onih autora koji debituju nakon 2000 (Milutin Petrović, Srđan Golubović, Arsen A. Ostojić, Dalibor Matanić, Zvonimir Jurić, Goran Dević, Kristijan Milić, Jasmin Duraković i Teona Strugar Mitevska), kao i autorke koje tretiraju ekskluzivno žensku optiku (Jasmila Žbanić, Aida Begić i Mirjana Karanović).* (Perić, 14)

U okviru prvog poglavlja, autorka se ukratko osvrće na samu geopolitičku sudbinu entiteta Jugoslavije, od njenih početaka, pa do poslednjih dana i međusobnih ratova njenih nekadašnjih delova, pozivajući se, pritom, na niz autora koji su doprineli literaturi na ovom polju, poput Sabrine Ramet i pojma istorijskog narativa, kao konstitutivnog elementa za stvaranje nacionalne zajednice (Perić, 33–34), zatim, tumačenja Pavla Levija, koji ukazuje na političku prirodu raspada jugoslovenske federacije, do Endrjua Vahtela, koji ukazuje na odsustvo obnavljanja jugoslovenskog kulturnog identiteta kao nadnacionalnog (Perić, 34–36), kao i drugih autora.

Autorka iznosi i kratak istorijat nastanka „jugoslovenskog posleratnog filma”, odnosno, kinematografije nastale nakon drugog svetskog rata, kao uvod u svoju temu. Ona navodi autore koji ukazuju na koje načine je socijalističko i specifično multikulturno uređenje Jugoslavije uticalo i na kreiranje jugoslovenskog filma, kao jedinstvene kulturne tvorevine i prakse (Goulding; Horton; Daković; Zvijer), osvrćući se na inauguraciju narodnooslobodilačke borbe kao osnove zvanične jugoslovenske kulture u celini, pa i posleratne

kinematografije, kao i pojavu disonantnijih tonova pred kraj postojanja jugoslovenske države, koji postaju polagano skeptični prema ideološkim narativima. Da bi jasnije predočila kontekst u kome se razvija jugoslovenska kinematografija dvadesetog veka, autorka pominje i uticaje iz drugih nacionalnih kulturnih i filmskih scena, odnosno kinematografija, te zatim ukazujući na kraj osamdesetih godina dvadesetog veka kao vreme gašenja žanra jugoslovenskog filma i period skeptičnosti prema zvaničnim narativima, koji je svoje najranije početke imao još u jugoslovenskom „crnom talasu”, a puniji oblik pred sam kraj postojanja Jugoslavije u filmovima kao što su *Vreme čuda* Gorana Paskaljevića i *Gluvi barut* Bate Čengića.

U drugom poglavlju knjige autorka se pozabavila teorijskom i kulturološkom artikulacijom pojma *narativ*, i njegovog transdisciplinarnog karaktera pozivajući se na niz uglednih autora iz ove oblasti: Rolana Barta, Hejdnu Vajtu, Šlomit Rimon-Kenan, Pjera Noru i druge. Film, u značenju u kojem se autorka bavi njime, počiva na narativima sećanja, istorije i nacije. Na ovom tragu autorka će se usredsrediti na narativ traume, kao konkretni teorijski model, iz koga će izvoditi svoju analizu. U neposrednoj teorijsko-metodološkoj analizi filmova, Vesna Perić se ugleda na teorijsku koncepciju Žerara Ženeta, i njegovu klasifikaciju na narativ, priču i naraciju, kao i na osnovnu podelu svakog narativnog teksta na glas, način i vreme (Perić, 47–48). Od velike važnosti za analizu filmskog teksta u ovoj knjizi je, kako autorka navodi, upotreba pojma fokalizacija, onako kako ga najpre konstituše Ženet, a kasnije revidira Mike Bal, što će biti ključno u određivanju perspektive iz koje se, u filmu, predstavlja narativ. U okvirima ovih modela autorka razmatra narative sećanja i pamćenja kao konstituente formiranja identiteta. U svetu svih ovih teorijskih modela, kao i onih koji se posvećuju pojmu identiteta, autorka prelazi na ono što je glavni teorijski konstrukt kojim će se rukovoditi u svojoj knjizi, a to su kulturalna trauma i narativ traume, uz oslanjanje na autoritete iz oblasti studija traume kao što su Šošana Felman, Keti Karut i Dori Laub. Diskurs svedočanstva se u tom smislu pojavljuje kao ključno pitanje razumevanja ove problematike. Ova vrsta intelektualnog istraživanja umnogome je utemeljena u psihoanalizi, a autorka naglašava značaj prelaza traume kao predmeta proučavanja iz čisto psihijatrijske i kliničke prakse u polje studija kulture. O kulturološkom značaju ovog istraživanja za razumevanje sadržaja postjugoslovenske kinematografije svedoči niz primera, među kojima autorka pominje one iz filmova *Snijeg Aide Begić*, *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, *Ničiji sin* Arsena A. Ostojića, *Grbavica* Jasmile Žbanić i druge. Vesna Perić se poziva i na pravce izučavanja reprezentacije traume u drugim kinematografijama, među kojima se nalaze i neki od čuvenih svetskih filmo-

va, kao što su *Lovac na jelene*, *Apokalipsa danas*, *Hirošimo*, *ljubavi moja*, kao i na razne operativne koncepte koje teoretičari uvode radi boljeg razumevanja naracije i problema traume u ovim filmovima. Tako se ona dotiče koncepta „traumatskog filma”, odnosno filma koji narativizuje traumu, o kome govori Dženet Voker, zatim pojma paraprakse, koji uvodi Tomas Elseser, ili „bez-domnosti”, nepripadanja koje, u izvesnim aspektima artikuliše problematiku naracije traume koja odgovara onoj na koju nailazimo u postjugoslovenskom filmu (videti: Perić, 66–68). Ukazuje se takođe i na specifične poetičko-formalne mogućnosti filma koje usmeravaju način pristupa motivu traume, bilo da je pristup ostvaren kroz tehniku flešbeka ili odsustvo reprezentacije traumatičnog događaja (kao u *Grbavici*) i slično. Autorka vešto vodi čitaoca kroz teorijsko-metodološki laverint ukazivanja na ključne pojmove i aspekte analize filmova koji obrađuju temu traume, naročito one koja je i lična i istorijska, a to su sećanje/pamćenje, istorija, metaistorija (u značenju koje joj daje istoričar Hejdni Vajt), kao i razlika između sećanja i istorije u tumačenju Pola Rikera (Perić, 69–72). Ukazuje se pritom i na značaj novijih teorija o narativu nacije, naročito u opusima Benedikta Andersona, Erik Hobsbauma i Homija Babe, pri čemu se, po mišljenju autorke, Andersonov koncept „zamišljene nacije”, koja sobom nosi određene i kulturne i emocionalne vrednosti, može primeniti na Jugoslaviju, kako onu „prvu”, tako i „drugu” (socijalističku), sa paradoksalnom primenljivošću koncepta „horizontalnog bratstva” kroz koncept „bratstva i jedinstva” u slučaju „druge Jugoslavije” (Perić, 77–78). Takođe, autorka ukazuje i na inspirativnost koncepta „nacije kao narativa” u radu Homija Babe, kao i načina na koji se putem njegovih postavki „margine” i „liminalnosti” mogu razumeti razvoji istorijskih događanja pri raspadu Jugoslavije (Perić, 78).

Treće poglavje posvećeno je narativima u postjugoslovenskom filmu, u smislu uvođenja čitaoca u podelu, teme i motive koji dominiraju u ovim filmovima. Prema Vesni Perić, filmovi se mogu podeliti u 3 grupe: one koje neposredno tematizuju rat, one koje tematizuju život posle rata i one koji tematizuju, kako ona kaže, „repetitivnost rata” na Balkanu (Perić, 86). Dok postoje određene sličnosti tematizacije rata prve grupe ovih filmova sa jugoslovenskim posleratnim filmom koji dočarava narodnooslobodilačku borbu, filmovi koji tematizuju život posle rata u postjugoslovenskom prostoru veoma se razlikuju od filmova koji se odnose na život u Jugoslaviji posle drugog svetskog rata. Naime, u postjugoslovenskom filmu nema optimizma zbog obnove nakon rata, već preovladavaju teme traumatskog sećanja na rat, mučnog privikavanja na tranzicionu tešku društvenu i ekonomsku situaciju, kao i pratećih simptoma opšte krize, olicene u rastu kriminala i drugih društvenih

devijacija koje pogađaju pojedinca (videti: Perić, 88–89). Postjugoslovenski film naročito odstupa od jugoslovenskog posleratnog filma po pitanju teme repetitivnosti rata, budući da jugoslovenski film predstavlja rat uglavnom kao narodnooslobodilačku borbu kojom je donet mir i konačna победа nad kapitalizmom. U postjugoslovenskom filmu pak tema repetitivnosti istorije i ratova pojavljuje se u čitavom nizu filmova, kao što su *Podzemlje*, *Ubistvo s preduvišnjajem*, *Lepa sela lepo gore*, *Živi i mrtvi*, *Pre kiše* (Perić, 91–92). Zanimljivo je da se i tema nostalгије, u odnosu na život u predašnjoj državi pojavljuje u nizu filmova, od kojih autorka naročito pominje *Snijeg*, *Grbavici* i *Podzemlje*. Vesna Perić legitimno ističe da je postjugoslovenski film teško odrediti u žanrovskom smislu i poziva se na podelu Nevene Daković kojom se narativni modeli razvrstavaju na neoratni film i istoriografsku metafikciju. Ovim dvema grupama, Vesna Perić u žanrovskom smislu dodaje i ratnu melodramu, melodramski „neo noar“ triler, trilersku ratnu melodramu, porodičnu i majčinsku melodramu, melo/dramu i, napokon, tinejdžersku dramu (videti: Perić, 93–94).

U četvrtom poglavlju autorka se upušta u detaljnju tekstualnu analizu filmova koji su centralni fokus interesovanja njenog istraživanja. Tako su *Lepa sela lepo gore* film u kome motiv tunela (u kome se odvija veliki deo radnje) predstavlja mesto „salivanja nostalгије i traume u nerastopivu leguru sećanja u kojoj će pak primesa traume biti dominantna“ (Perić, 115). Osim toga, autorka ovaj film smatra primerom narativizovanja najkompleksnije „konstrukcije (i dekonstrukcije) nacionalnog identiteta“ zbog usložnjenih perspektiva i ličnih priča protagonista (Perić, 118). Drugi film koji zaokuplja posebnu autorkinu pažnju je *Podzemlje* Emira Kusturice, o kome je napisano, kako autorka ističe, niz uticajnih radova, naročito u okviru već pomenutih studija Nevene Daković, Pavla Levija, Jurice Pavičića i Dine Jordanove. Krajnji doživljaj narativa *Podzemlja* je, međutim, uporediv sa onim koji autorka naznačava i u slučaju filma *Lepa sela lepo gore*: Jugoslavija se kao narativ pojavljuje kao tačka ukrštanja nostalgičnog i traumatskog sećanja, s tim što se u slučaju *Podzemlja* ovoj tački čvorista pridodaje i momenat repetitivne budućnosti (videti: Perić, 128). Autorka odrednicu teksta posvećenu *Podzemlju* završava sledećim izrazom:

Kao mesto traume Jugoslavija je podrum, a kao mesto nostalгије – ostrvo, i u toj ambivalenciji ostaju i junaci ovog filmskog narativa, njihov identitet zauvek će ostati rascepан između idealizovane prošlosti, anksiozno neuhvataljive sadašnjosti i ponovo utopijske budućnosti. (Perić, 128)

Među filmovima koje autorka istražuje nalaze se i *Svjedoci* Vinka Brešana, u kome se tematizuje problem protagoniste koji je istovremeno i u centru i na margini nacionalnog identiteta, što stvara „nelagodu i nepripadanje“ (Perić, 131), *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, zatim, *Savršeni krug* Ademira Kenovića, u kome je priča ispričana iz perspektive čoveka koji je izvršio samoubistvo, preživevši rat, ali ne i sopstvena sećanja, kako sama autorka zapaža. Tu su i *Nafaka* Jasmina Durakovića, kao i *Zemlja istine, ljubavi i slobode*, Milutina Petrovića (u kome se korišćenjem stvarnog događaja tematizuje i obrađuje trauma putem flešbekova protagoniste i stvaranja fikcionalizovanog narativa o stvarnom događaju). Među filmovima je i *Pre kiše* Milča Mančevskog, u kome se kroz ciklične, kako autorka kaže, nelogične strukture, gradi narativ ratova i ubijanja na balkanskom tlu, te zato autorka i ukazuje na opasku Dine Jordanove koja navodi ocenu Roberta Rouzenstona da se u filmu *Pre kiše* tematizuje „istorija budućnosti“ (Perić, 151). Film *Crnci* Zvonimira Jurića i Gorana Devića, zasnovan je na narativu o kolektivnoj traumi krivaca, počinjnika zločina nad civilima. *Četvrti čovek* Dejana Zečevića ovaploćuje narativ o pokušaju povratka sećanja na traumatične događaje, a samim tim i povratak identiteta protagonisti, putem povezivanja sopstvene prošlosti u logički narativni niz, dok se samo traumatsko sećanje opire svesnom integrisanju. Ovaj film baziran je i na narativu o problemu integrisanja pitanja kolektivne odgovornosti kao istorijskog pamćenja koje postaje sastavni deo nacionalnog identiteta. Film *Dobra žena* Mirjane Karanović govori o traumatičnom otkrivanju junakinje da je njen suprug počinio zločine nad civilima u Bosni. Autorka dalje analizira filmove *Ubistvo s predumišljajem* Gorčina Stojanovića, i *Ničiji sin* Arsena A. Ostojića, u kojem se, kao i u *Četvrtom čoveku* razotkriva traumatična prošlost preko narativa tajne. Među analiziranim filmovima su i *Krugovi* Srdana Golubovića i *Zvizdan* Dalibora Matanića, o kojem pak autorka lucidno zapaža: „U ovom filmskom tekstu, ljudski subjekat kao protagonisti upravo izrasta kroz narativ, kao kroz okvir kroz koji ludska jedinka ima iskustvo vremena, doživljaj sebe u prošlosti, sadašnjosti i anticipiranoj budućnosti“ (Perić, 183). Film *Kada dan nije imao ime* Teone Strugar Mitevske, baziran je na ukrštanju istoriografije i fikcionalizacije događaja koji se stvarno odigrao i odražava mračnu vizuru na tragičan događaj koji ukazuje na krvave međunacionalne antagonizme nastale kao posledica raspada jugoslovenske države. *Grbavica* Jasmile Žbanić jedini je od pomenutih filmova u kojima je, kako Vesna Perić naglašava, narativna struktura celovito smeštena u sadašnjost i nema narativnih skokova u prošlost, a sam film predstavlja najdirektniji primer pretvaranja traumatskog sećanja u narativ svedočanstva. Napokon, *Snijeg* Aide Begić, po mišljenju autorke ove knjige, odražava jednu posebnu narativizaciju traume gubitka, koja uključuje u sebe nemogućnost

verbalne narativizacije traume, kao direktne posledice traume izazvane strašnim ratnim događanjima.

Konačno, u petom poglavlju, dajući jedan zaokružen teorijsko-metodološki pečat divergentnoj teksturi svoje knjige, autorka se bavi hronotopom narativa postjugoslovenskog filma. Poziva se na Barta Keunena koji, primenjujući bahtinovske principe na medij filma, utvrđuje podelu na teleološki/monološki i dijaloški hronotop u zavisnosti od toga da li je narativ u filmu zasnovan na zapletu koji se kreće ka finalu ili se sastoji od niza zapleta koji su u međusobnoj komunikaciji. Mnogi filmovi koje autorka razmatra zasnovani su na određenom hronotopu kao tački ukrštanja vremenskih i prostornih odrednica. U filmu *Lepa sela lepo gore* to je tunel, u *Podzemlju* to su podrum i podzemni laviginti. U *Ubistvu s predumišljajem* to je stan u kome se susreću tokovi narativa i sećanja, a dnevnik, kako autorka kaže, predstavlja „temporalna vrata”, u kojima se ukrštaju dve temporalne ravni (Perić, 206–207). Hronotopi fiktivnih sela pojavljuju se u Čarlstonu za Ognjenku Uroša Stojanovića i Snijegu Aide Begić, rodno određeni kao ženski, „problematizujući celovitost istorije kao priče” (Perić, 207–208). U vidu hronotopa traume u nizu filmova pojavljuju se određeni motivi, bilo da je to neko zlokobno mesto u kome se ukrštaju traumatski događaji, bilo da je hronotop same gradske sredine, kao što je to sarajevski gradski prostor u *Grbavici*. Autorka takođe u duhu dobro poznatih Bahtinovih hronotopskih oblika ukazuje na prisustvo hronotopa praga i susreta i na to kako neki od njih ispunjavaju funkciju teleološkog hronotopa, dok se drugi pokazuju kao dijaloški i podrivate linearnost naracije i ostavljaju junake u vanvremenskom prostoru traume koja se ponavlja.

Knjiga Vesne Perić *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije* razvija i neopozivo učvršćuje periodizacijsku i poetičku odrednicu postjugoslovenske kinematografije kao jednog, nesumnjivo, paradigmatičnog perioda kulturne istorije i kulturne produkcije na ovim prostorima. Autorka istovremeno sprovodi analizu i sintezu složene teme postjugoslovenske filmske produkcije koja, paradoksalno i hibridno, dinamično dekonstruiše i rekonstruiše prostore (post)jugoslovenskog filma, koncentrišući se na problem naracije traume kao paradigmе pristupa i ključa za tumačenje čitavog niza filmskih ostvarenja. Kinematografija se ovde pojavljuje kao svedočanstvo, medij tumačenja, oblikovanja, razumevanja, proživljavanja, zaceljivanja traume i, najzad, baštinjenja sećanja kao jednog od glavnih obeležja postjugoslovenskih kulturnih identiteta, kako onih koji su postojali, tako i onih koji će tek doći. I jednima i drugima, istraživački nesebično i, uz puno poverenja, autorka posvećuje ovu knjigu.