

Kinematografija raspada Jugoslavije:

Plamen na ničijoj zemlji

Od *Dezertera* Žike Pavlovića do *Svjedoka* Vinka Brešana, prikazanog na nedavnom Festu, više od trideset igranih filmova snimljeno je na temu raspada SFR Jugoslavije u njenim bivšim republikama. U meri u kojoj su nas ratovi koji su ovaj raspad pratili okupirali u stvarnosti, na platnu je uspostavljena nova vrsta – neoratni film. Slike ratova devedesetih ostaće na televizorima i u biskopima koliko i na ekranima slikovnog pamćenja nacija i pojedinaca

piše: **Nevena Daković**

Ratovi na tlu bivše Jugoslavije su postali i ostali opsesivna tema ne samo regionalnih kinematografija već i u sažetom i reartikulisanoj obliku i svetskog filma.

Više od tri stotine igranih i dokumentarnih filmova bavi se raspadom SFRJ pribegavajući složenim i ambicioznim metaforama (*Pre kiše*, *Podzemlje*); reskom i metafizički obogaćenom naturalizmu (*Lepa sela lepo gore*, *Svjedoci*); gorko slatkim humorom (*Kako je počeo rat na mom otoku*, *Gori vatra*) i ređe banalnoj, ostrašćenju propagandi tvrdokornog stava mi protiv njih kao dobri protiv loših momaka (*Četvorored*, *U okruženju*). U meri u kojoj su nas ratovi okupirali u

stvarnosti, na platnu je nova vrsta postao neoratni film, ustoličen kao žanrovski svepokrivajući termin poput nekadašnje socijalne/društvene drame.

Neoratni film, tako, niče na spektakularnom borbenom, ali ne i na ideološkom iskustvu *partizanskih vesterna* prilagođenom novom balkanskom haosu i doteranom motivima vijetnamskih i drugih ratno-kritičnih filmova, ali i savremenim traumama urbicida, siromaštva, izolacije i klasnog kolapsa.

Za razliku od paradigmatičkih slučajeva informativnih programa i turbo-folka, odabranih teatarskih i literarnih naslova, veliki deo filmske igrane produkcije izbegao je medijski samopostavljenu zamku propagandnog jednodimenzionalnosti. Filmski narativi nude kompleksna i raznovrsna objašnjenja sukoba odslikavajući haotične i sukobljene stavove i doživljaje voljno i nevoljno upletenih učesnika rata. Poneki pribegavaju tezi neraščišćenih istorijsko-nacionalnih dugova (*Podzemlje*, *Četvorored*), neki se okreću neumitnosti balkanske sudbine (*Bure baruta*, *Pre kiše*), dok komična optika kao glavni oslonac uzima ludi balkanski temperament i karakter (*Kad mrtvi zapjevaju*, *Gori vatra*). Kritički i smelo, ali indirektno, upiru prstom na ratne hušakače, te dele teret krivice među entitetima (*Lepa sela, Svjedoci*), a ponekad delimično nude humanizujuću utehu, tj. koncept rata kao univerzalnog zla, (ne)endemičnog ovim prostorima (*Ničija zemlja*), čime se ostvaruje dvostruki efekat. Prvi je pokušaj dublje legitimizacije sukoba koji posmatračima sa strane deluje kao nastavak tradicionalnog plemenskog klanja, predvođenog liderima čija se pozicija u očima Zapada menja iz trenutka u trenutak. Drugi je već notorni učinak bodrijarovsko-viriliovskog ratne simulakre u kojoj naše neposredne doživljaje zamenjuju medijski stvorene – cenzurisane, stilizovane, ublažene ili iskrivljene – slike sukoba koje postaju najtrajnije vizuelno sećanje. Zalivski rat je prvi rat koji se odigrao na ekranima a naši ratovi su oni čije će slike ostati na televizorima i u biskopima koliko i na ekranima slikovnog pamćenja nacija i pojedinaca.

KRIVO OGLEDALO: Igrani filmovi su se pojavili sa zanemarljivim zakašnjenjem u odnosu na realna zbivanja. Dok su još tinjala zgarišta, nepunu godinu dana od okončanja sukoba u Vukovaru, barokni grad na Dunavu je postao filmski simbol besmislenog razaranja. Već *Dezerter* (1992) Živojina Pavlovića uspostavlja model selidbe priče u pozadinu, kao i izmeštanja njenog



Lepa sela lepo gore (1996)



Bure baruta (1998)

emotivnog težišta. Ovlaš ili samo delimično koristeći hronologiju stvarnih krvoprolića, filmovi se uzdižu do univerzalnih pitanja ljubavi, mržnje, izdaje, časti, među, ipak, socijalno i nacionalno reprezentativnim individualnim likovima sa kojima se publika lako identifikuje. Pavlovićeva priča bojišta se razliva kao narativ globalnog *pada*, kao privatni, intimni i istorijski čin dezertiranja i izdaje zemlje, prijatelja, prošlosti, ljubavnika, supružnika. I pored impresivnih scena fronta, većma se razvija u pozadini, kada rat postaje sveprisutna pošast u kojoj nema pošteđenih, ali ni pobednika i pobeđenih, već samo gubitnika i stradalnika. Na sličan način *homecoming* melodrama Olega Novkovića, *Kaži zašto me ostavi*, govori uglavnom o duhovno mrtvim (veteranima) i unakaženim (žrtvama) došljacima u grad, u kome ne mogu da ponovo nađu smisao života izgubljen u paklu rata. *Vukovar jedna priča* Bore Draškovića proračunato koristi Romea i Juliju iz zaraćenih entiteta i u kontrolisanom, patetičnom, prividnom razrešenju kombinuje insert iz Čaplinovog filma *Hodočasnik*, Bajaginu pesmicu i helikopterske totale ruševina grada. U takvom gradu, koji svi nemilice razaraju, gore od nacionalno etiketiranih su mitske zverske figure vojnika koji pljačkaju, siluju i ubijaju, jasno se deklarirajući kao *psi rata*. Iste godine, kao svojevrsan odgovor na srpske filmove, hrvatski reditelj Branko Šmit potpisuje video film *Vukovarski memento* i dramu ratnika povratnika *Vukovar se vraća kući*, poredeći grad nekad i sad i ispisujući sopstveni memento prepun spoznaje, mržnje i gorčine spram evidentnih i jedinih krivaca opsade. Bogdan Žižić u *Cijeni života* koristi sudbinu hrvatskog ratnog zarobljenika koji beži iz logora blizu Vukovara da oslika srpske likove kao problematičnu stranu mešanih brakova i veza koji pucaju pod pritiskom rata.

Kratkovidim stazama sirove propagande kreću filmovi koji bez oklevanja i direktno konvertuju *etničke* u *etičke* kvalifikacije. Neven Hitrec u *Bogorodici*, delu "mladog hrvatskog filma" i glorifikacije domovinskog rata, predstavlja Srbe kolektivno sklone opijanju te predavanju najnižim nagonima pljačkanja, silovanja i ubijanja slučajno zatečenih i nevinih. Ostrašćeni junaci filma *U okruženju* (srbo-četničkih bandi) ublaženi su diletantizmom i nemuštošću filmskog iskaza što dovodi film na ivicu gluposti koja se ne može uzeti ozbiljno.

VELIKI (DEJTONSKI) PREOKRET: U našoj neoratnoj produkciji uzročno posledična veza nacionalizma i rata je olabavljena ili skoro raskinuta, a svi entiteti – uključujući i srpski – podvrgnuti su kritici i opterećeni krivicom za ono što nam se dešava. Među članovima grupe srpskih vojnika zatočenih u tunelu u filmu *Lepa sela lepo gore – drugost* je pre locirana među pripadnicima iste, a manje među članovima dveju nacija. Široki jazovi razdvajaju Brzog (bivši narkoman), Gvozdena (oficir bivše JNA) ili Veljka (šmeker i sitni kriminalac), a na kraju filma za Milana, jedinog preživelog, demonsko *Drugo* je pre Sloba – imenjak bivšeg predsednika koji iz pozadine posmatra i potpiruje mržnju – nego Halil, drugar, Musliman od koga ga je razdvojio rat.



Svjedoci (2003)

Razlike i nijanse u eksplanatorno predstavljачkim modelima, makar u našoj kinematografiji, dosta se očevidno poklapaju sa istorijskim prelomom Dejtona. Malobrojnija dela snimljena do 1995. godine izbegavala su određenje spram oficijelnog stava o pravednoj borbi za ex-YU nasleđe zemlje koja inače nije u ratu, jer nema rat na svojoj teritoriji, ali ne i spram pomoći sunarodnicima rasejanim van granica. Postdejtonski zaoštreni iskaz o Srbima koji nisu u ratu i koji se sve više distanciraju od "braće s druge strane Drine", kao i o eksploziji bosanskog lonca, uveli su novi hronotop u filmske storije, ali, važnije, skrenuli su predstavljачki koncept u sfere metafore, mita i metafizike. U interakciji ličnih i javnih političkih zbivanja, a na osnovu skoro zaboravljenog teksta Dušana Kovačevića *Proleće u januaru* Kusturica snima *Podzemlje*, raskošni narativni i vizuelni galimatijas visoke političko-ideološke (ne)određenosti, veoma zgodno nagrađen u Kanu u godini dejtonskog raspleta. Podložan sukobljenim interpretacijama i pozivanju na različite analitičke optike, dozvoljava stav da najefektnija scena filma možda nije otcepljeno ostrvo sa sudbinskim

brodolomnicima, već zapaljen Vajdin izvrnuti krst (fidžeraldovskog) sveta u kome nema nade, vere, ljubavi i morala, gde nema orijentacije u beznađu, dopunjenom rediteljevim "samoubistvom" pred kamerama. Ipak, *Podzemlje* nedvosmisleno kodifikuje dve bitne odlike nove filmske vrste: korišćenje spektra različitih determinanti – mitska, sudbinska, antropološko-nacionalna, politička – o prirodi i razlozima sukoba, i naracijsko strukturisanje kroz stalni dijalog prošlosti i sadašnjosti.

Uprkos isprepletanosti raznorodnih argumenata, ipak se filmska objašnjenja rata mogu svrstati u dve široke kategorije: istorijsko-kritičku i mitsko-fatalističku, uz različite udele nacionalnog sentimenta i faktora. Istorijska teza tvrdi da su svi tekući ratovi samo reinkarnacija prasukoba ili **ur** antagonizma. Suštinski problemi i tenzije Drugog svetskog rata zapravo nikada nisu rešeni, već su nastavili da tinjaju samo zalečeni magijom "bratstva i jedinstva", socijalizma i samoupravljanja. Devedesetih, lažno zarasle rane su se ponovo otvorile vodeći novim ratovima i demaskirajući Titovo doba kao, između ostalog, epohu frustrirajućeg potiskivanja nacionalnog identiteta. U filmu *Remake* Dina Mustafića, mladi reditelj, izbeglica iz Bosne, u Francuskoj snima film koji evocira YU istoriju od Jasenovca do Sarajeva i Kosova kao stalni *remake* nacionalnih sukoba i mržnje, odnosno naših partizanskih filmova, ovoga puta sa podelom uloga protagoniste i antagoniste među eks-jugoslovenskim narodima. Fizičkim ulaskom u *Tunel* – u istoimenom filmu Faruka Sokolovića – starac izbeglica u Bosni devedesetih simbolički počinje da preživljava sećanja na pedesete – mladost i ljubav uništenu ljubomorom i osvetom srpskog policajca, i obeleženu "staljinističkim" proganjanjem pokreta Mladi Muslimani. Kao u antičkoj tragediji, unuke čiji su preci *jeli kisalo grožđe*, sustiže krivica ali i nadasve neraščišćeni računi, nagomilana mržnja i imperativ osвете. Prema mitsko-fatalističkoj koncepciji – kao u *Lepim selima* ili *Buretu baruta* – balkansko/srpsko bure baruta eksplodira ritmično svakih pedesetak godina bez obzira na naša činjenja ili nečinjenja. Rat je naša sudbina koja se ne može izbeći, ali se može pogoršati. Stoga Doktor iz filma *Pre kiše* dijagnosticira: "Rat je kao virus", bolest koja se ne može iskoreniti, stalno na granici epidemije. Ratovi su *hronika najavljene smrti* koja linearno vreme stvarnosti savija u mitski kružni tok po kome se istorija kreće kao po sudbinskom dolapu. Filozofija večnih ponavljanja data je u figuri kruga "koji nije savršen" i vremenu koje "ne umire" (*Pre kiše*) i spoznaji da na Balkanu vekovi "ne slede jedan za drugim, već koegzistiraju isovremeno, kao paralelni svetovi" (*Prašina*).

Guste sponе prošlosti i sadašnjosti određuju filmsku strukturu umnoženih vremenskih ravni, metaforičkog prostora i simboličkih etno-antropoloških prikaza. *Podzemlje* ima tri dela: *Lepa sela* četiri vremenska sloja; *Ubistvo s predumišljajem* osam uparenih segmenata četrdesetih i devedesetih godina. *Balkanska pravila*, koja ovlaš dotiču temu, poseduju proleptičku konstrukciju, a flešbek je glavna forma *Ledine* i *Noža*. Ekstremno, fragmentarnost *Bureta baruta* "secka" liniju vremena mapirajući ne samo očekivani krug već i složeniji obrazac nasumičnih i nasilnih susreta dvadesetak likova. Film *Svjedoci* je struktura darelovske rašomonijade gde šest likova preuzima i tka pričanje istog zbivanja – ubistva Srbina u slavonskom gradiću tokom rata – svaki iz svoje perspektive dodajući poneku novu informaciju. Napeti ratni triler daje kritički portret domovinskog rata okončavajući se elegičnom slikom novosačinjene porodice na obzorju. U ovim lavirintima vremena kroz metaforičke prostore tunela, podzemlja, usamljenih ostrva (*Maršal*) – kreću se prikaza sv. Nikole, majmun, Drekavac, duh velikog Pokojnika i srednjovekovni junak Nebojša (*Zemlja istine, ljubavi i slobode*) – različite maske istog lica balkanskog Fatuma.

NIČIJA ZEMIJA I SVAČIJA SLIKA: U zemlji u kojoj se odigrava više istorije dnevno no što nacija može da konzumira, filmski naslovi imaju različite funkcije u sintaksi stvarnih zbivanja. Neki funkcionišu kao između zarezeta umetnuta komična epizoda olakšanja, a neki kao pauza, tačka/zarez, nudeći obuhvatan pogled unazad, rezime koji pomaže da retroaktivno pojmimo istorijska sledovanja. Gorko slatki smeh izaziva komični osvrt na ratna zbivanja predstavljena kao poligon za rezignirano ludovanje, razigranog i veselog *homo balcanicus*. I u najtežim i najbesmislenijim trenucima on ima snage za komičnu eskapadu – kao što je pripema za najavljenju Klintonovu posetu u filmu *Gori vatra*, pokušaj prevare nemačke administracije ne bi li kao tobožnji mrtvac dobio besplatan prevoz u domovinu (*Kad mrtvi zapjevaju*) ili eksploatacija ludila umišljenog *Maršala* – otkrivajući fukoovsko ludilo normalnih kao mnogo teži slučaj.

Prvi pokušaj svođenja računa je *Država mrtvih* Živojina Pavlovića čiji je pragmatično osmišljeni kolektivni junak multinacionalna porodica oficira bivše JNA. Otac Slovenac, majka Makedonka, zet iz Sarajeva, sin koji se zabavlja sa devojkom izbeglicom iz Hrvatske, povlače se pred talasom rata, i završavaju u Beogradu u kolektivnom smeštaju, siromaštvu, samoubistvima, kriminalu – u sveobuhvatnoj nesreći države i doba.

Posle *Podzemlja* a pre najnovijeg Kusturičnog dela, *Ničija zemlja* je oskarovski priznata kao najprihvatljivija filmska verzija rata koja u skladnoj proporciji perpetuira međunarodno stvorene stereotipe o temi, ali dodaje i politički korektne lokalne prizvuke. *Ničija zemlja* je komadić bojišta, zatvor srpskih i muslimanskih boraca koji se upuštaju u neprijateljstva, debate ko je prvi počeo, i pokušavaju da spasu saborca koji ranjen leži na nagaznoj mini. Smirivanju i spasavanju pridružuju se međunarodne vojne snage rukovođene geslom "posmatraj, pamti, ali se ne mešaj". Svi zajedno nemoćni, ne poimajući apsurdnu suštinu, ne želeći da se dublje upuštaju, uspevaju da *insceniraju* rasplet. Mediji inertno pomažu simulaciju, dok se u stvarnosti ništa ne menja i ne razrešava. Naša ratišta ostaju ničija zemlja i svačija slika (rata) u večnom neuhvatljivom vremenu.

Nastao u trenutku smene epoha u Srbiji, film *Zemlja istine, ljubavi i slobode* daje alternativnu verziju velikog ratnog narativa ovih prostora. Formalno, film govori o NATO bombardovanju (čiji filmski portret zaslužuje posebnu analizu). Mladi montažer, preživeli iz uništene zgrade RTS-a, dospeva u psihijatrijsku bolnicu, smeštenu u podzemno sklonište, gde deli sobu sa starcem *od stotina ljeta*, koji sanja prošlost, herojski i mitski obrazac koji vezuje šest stotina godina srpske istorije, a sve to kroz san/citat Nanovićevog filma *Čudotvorni mač*. Mladić, pak, sanja filmove koje bi želeo da snimi i artikuliše svoju ocenu nacionalne prošlosti i uzora. Reditelj Milutin Petrović i scenarista Saša Radojević polako pletu priču o ludilu kao stanju svesti nas, ali i celog čovečanstva koje srlja iz rata u rat, o bolnici koja je metafora ne samo ovih prostora već i savremenog sveta i koja postaje veliki narativ istorije – priča o običnom ludilu koje se, ako je to neka uteha, ne događa samo nama na Balkanu.

Filmografija raspada SFRJ

Dezertjer/ 1992, r. Živojin Pavlović (Srbija)
Kaži zašto me ostavi/ 1993, r. Oleg Novković (Srbija)
Vukovar jedna priča/1994, r. Boro Drašković (Srbija)
Vukovarski memento/1993, r. Branko Schmidt (Hrvatska)
Vukovar se vraća kući/1994, r. Branko Schmidt (Hrvatska)
Pre kiše/1994, r. Milčo Mančevski (Makedonija)
Cijena života/ 1994, r. Bogdan Žižić (Hrvatska)
Vidimo se u čitulji/1994, r. Janko Baljak (Srbija)
Tamna je noć/1995, r. Dragan Kresoja (Srbija)
Podzemlje/1995, r. Emir Kusturica (Srbija)
Ubistvo s predumišljajem/ 1995, r. Gorčin Stojanović (Srbija)
Lepa sela lepo gore/1996, r. Srđan Dragojević (Srbija)
Kako je počeo rat na mom otoku/1996, r. Vinko Brešan (Hrvatska)
Autsajder/1997, r. Andrej Kosak (Slovenija)
Treća žena/1997, r. Zoran Tadić (Hrvatska)
Savršeni krug/1997, r. Ademir Kenović (Bosna i Hercegovina)
Balkanska pravila/1997, r. Darko Bajić (Srbija)
U okruženju/1998, r. Stjepan Sabljak (Hrvatska)
Maršal/1999, r. Vinko Brešan (Hrvatska)
Nož, 1999, r. Miroslav Lekić (Srbija)
Bogorodica/1999, r. Neven Hitrec (Hrvatska)

Crvena prašina/1999, r. Zrinko Ogresta (Hrvatska)
Četvorored/1999, r. Jakov Sedlar (Hrvatska)
Kad mrtvi zapjevaju/1999, r. Krsto Papić (Hrvatska)
Garcia/1999, r. Dejan Šorak (Hrvatska)
Država mrtvih/ 1999/2002, r. Živojin Pavlović (Srbija)
Zemlja istine, ljubavi i slobode/2000, r. Milutin Petrović (Srbija)
Tunel/2000, r. Faruk Sokolović (Bosna i Hercegovina)
Ničija zemlja/2001, r. Danis Tanović (Bosna i Hercegovina)
Mlječni put/2001, r. Faruk Sokolović (Bosna i Hercegovina)
Prašina/2001, r. Milčo Mančevski (Makedonija)
Fine mrtve djevojke/2002, r. Dalibor Matanić (Hrvatska)
Remake/2002, r. Dino Mustafić (Bosna i Hercegovina)
Ledina/2003, r. Ljubiša Samardžić (Srbija)
Gori vatra/2003, r. Pjer Žalica (Bosna i Hercegovina)
Ljeto u zlatnoj dolini/2003, r. Srđan Vuletić (Bosna i Hercegovina)
Svjedoci/2003, r. Vinko Brešan (Hrvatska)

Istorija u filmu: laž, mit, istina

Brojni kritičari, studenti i teoretičari filma bave se temom odnosa rata i njegove filmske prezentacije. Posle istorijskih, analitičkih ili novinarskih dela, Dina Jordanova piše knjigu *Cinema of Flames* (2002), koja predstavlja ogromnu, pedantno skupljenu građu i uporednu analizu balkanskog filma, kulture i medija. Drugo delo na ovu temu je doktorska disertacija Pala Levija odbranjena na Njujorškom univerzitetu, inače izuzetna, stručno teorijska analiza *Raspad u kadrovima* (uskoro će se pojaviti kao knjiga kod nas). Autor minuciozno, konzistentno, promišljeno i interesantno, u teorijsko lakanovsko-žizekovskom psihoanalitičkom okviru, analizira odnos ideologije raspada zemlje i filmske forme na primerima filmova *Lepa sela lepo gore*, *U okruženju* i sarajevske *Top Liste Nadrealista*. Uz to, autor predstavlja i niz drugih relevantnih naslova, pa se film Jakova Sedlara *Četvorored* jasno pokazuje kao primer revizionističkih filmova. Rađen kao veliki državni projekat pred kraj Tuđmanove vlasti, prema literarnom delu Ivana Aralice, ovaj film promovira "etno-fobiju" i eksplicitno zastupa stav o "nacionalističkoj mržnji kao prirodnoj i opravdanoj pojavi". Priča govori o partizanskom masakru ustaša, domobrana i civila kod Blajburga 1945. godine, inače predmetu hrvatskog istorijskog "zaborava" obavijenog "šutnjom". Kritika je film ocenila kao prvi pokušaj govora o Drugom svetskom ratu iz perspektive Sila osovine, gde su pozitivni likovi kvislinzi, a negativni vojnici savezničkih armija – arogantni Angloamerikanci, rusko azijski Huni i balkanski koljači i silovatelji. Dubravka Ugrešić u ovome prepoznaje tezu o većoj prirodnoj bliskosti i pokušaju uspostavljanja kontinuiteta Tuđmanove Hrvatske sa NDH-om nego sa socijalističkom Jugoslavijom u okviru koje je egzistirala mnogo duže.

Filmovi revidiraju istoriju otkrivajući pored oficijalne verzije ispisane od strane nekadašnje grupe na vlasti i izložene u udžbenicima SFRJ, i njeno drugo značenje. Druga istorija niče iz rekonstrukcije zbivanja u novim diskursima sa novih iskazivačkih agenasa. I u kontekstu naših devedesetih, ona ima pragmatičnu funkciju promocije nacionalnog mita, slavne prošlosti koja je model sadašnjosti i budućnosti, često sa problematičnim ideološkim pretpostavkama, ali nikada tako radikalnim i drastičnim kao u *Četvororedu*. Film se nalazi u procepu, kao prekidač između dve verzije, kao moćno sredstvo sa ambicijom da predstavlja mit nove istorijske istine i konstrukciju istorije novog mita.

Traume, urbicid, kriminal: svetla velegrada

Veliki broj filmova bavi se nizom postratnih trauma – šokom povratka nasilno mobilisanih vojnika (*Tamna je noć, Garcia*); etičkim kolapsom društva usled nasilja, rata i kriminala (*Crvena prašina*); životom izbeglica (*Autsajder*); siromaštvom i nestašicama, *brain-drainom* – koje tvore do mučne neporepoznatljivosti izmenjenu sliku života gradova. Kao nova tema jugoslovenskog filma pojavljuje se *urbicid*, smrt i destrukcija grada izazvani ratnim razaranjima (Vukovar ili Mostar); promenama demografske strukture usled rata i tranzicije (Beograd, Zagreb) ili eskalacijom većitog sukoba urbanog i neurbanog koji ispisuje hroniku ovih prostora. Repetitivnost i većitost teme najbolje potcrtava *Ubistvo sa predumišljajem*, uspostavljaajući paralelu smrti tradicionalnog Beograda četrdesetih i devedesetih godina. Selenić u svom romanu, koji je bio predložak za istoimenu film, spaja dve "opsade" Beograda, manihejske svetove, i postavlja ljubavne priče i varvarske invazije iz dve epohe kao u ogledalu. Osvajači i pokoreni su uvek podjednako nesrećni, neraskidivo i nevoljno vezani kao (većiti) "nesretnici u zlom vremenu" koje na Balkanu ne prestaje.

Promene devedesetih su sjajno opisane u jednoj od kritika filma *Vidimo se u čitulji*, koji je inače prvi progovorio o organizovanom kriminalu i pratećoj turbo-mafijaškoj estetici, u kojoj se kaže da prilagođeni, novi gangsterski film počiva na slici grada koja objedinjuje "Čikago 1920-ih, depresiju 1930-ih, špijunske zavere i igre Kazablanke 1940-ih i razarajući hedonizam Vijetnama 1960-ih". Gorka stvarnost Zagreba je inicirala produkciju običnih krimića, psiholoških trilera – *Treća žena* ili *Fine mrtve djevojke* – kao povratak svetloj tradiciji Pavličićevih scenarija i knjiga. Slike smrti Sarajeva dominiraju *Savršenim krugom* gde pesnik alkoholičar "usvaja" dva siročeta i pokušava da preživi opsadu. Posleratna agonija je tema *Mlječnog puta* ili *Ljeta u zlatnoj dolini*, koji obnavljaju predratnu multietničnost Sarajeva, samo sada u svetu kriminala i prevara. U filmu *Mlječni put* – boss se zove Ale što može biti i hrvatsko i srpsko i muslimansko ime. Porodice različitih entiteta sarađuju u pokušaju odlaska u bolji život a reditelj citira kulturni film otpora svih "naroda i narodnosti" – *Valter brani Sarajevo*.

Zrodlo: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=373841>