

POST-YUGOSLAV SİNEMADA 1990 SONRASI DEĞİŞEN DOĞU-BATI TEMASI VE YUGO-NOSTALJİ

Araş. Gör. Ahmet Ender UYSAL
Yüzüncü Yıl Üniversitesi,
ahmetenderuysal@yyu.edu.tr

Özet

1990'lı yılların Post-Yugoslav sineması, ulusal şiddetin milliyetçi olmayan bir biçimde temsil edildiği dönemi simgeler. Bu dönem ideoloji ve tarih ilişkisinin ön plana alındığı bir dönemdir. Fakat tarihsel gerçekler genellikle görmezden gelinmiştir. Bu durum bağımsızlığını yeni kazanmış Post-Yugoslav ülkelerine dayandırılabilir. Bu süreçte sinema sektörleri de birbirinden farklı ulusal estetik kriterleri pazarlamak istemiş, fakat birbirine benzeyen Yugoslav sinema filmlerinden daha ileriye gidememiştir. Sosyalist dönemden kalan film yönetmenleri ve stüdyo sisteminin bunda büyük bir etkisi vardır. 2000'li yılların Post-Yugoslav sineması ise sembolizmden gerçekliğe geçişin sinemasıdır. Fakat sinemasal kimlikler dinsel ve kültürel sınırlamalara bağlı bir şekilde kendi ideolojilerini üretmiştir. Ulusal kimlik inşası ise hala belirsiz, çoğul ve devam eden bir süreçtir. Çizilen yeni politik sınırlara rağmen ortak kaygı ve bağlılıklar Yugoslav sinemasının karakteristiğidir. Marjinalite, etnik karışıklıklar, otoritelere direniş gibi problemler hala devam etmektedir. Fakat bölgenin sinemalarında önemli değişiklikler de gözlemlenmektedir. Bu çalışmanın amacı, 1990 sonrası Post-Yugoslav filmlerini Doğu-Batı teması ve Yugo-nostalji kavramı açısından karşılaştırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Yugo-nostalji, Doğu-Batı teması, Post-Yugoslav sinema

CHANGING EAST-WEST LEITMOTIF AND YUGO- NOSTALGIA IN POST-YUGOSLAV CINEMA AFTER 1990

Abstract

Post-Yugoslaviancinema of the 1990's was a period of representingforms of violence in a non-nationalistway. Thecinema in thisperiod has prioritizedrelationshipbetweenhistoryandideology, but thehistoricalfactsusuallyignored. This situation can be understandable if we relate it to newly independent Yugoslavian states. In that time film industry wanted topromote differentiation alaesthetic criteria showever films have been quite similar. Because film director sand studio system remaining fromsocialistera had a hugeimpact on thecinema.The Post-Yugoslaviancinema of the 2000's is one which symbolism has been replace dbytruth. But cinema ticidentities had their own ideology, which depended on religious and cultural restrictions. The national identities were stillun clear, pluraland an ongoingprocess. In spite of newly drawn political boundaries, common preoccupation sandinter connection scharacterize the Post-Yugoslav cinema.Problemssuch as marginality, ethnicconflicts, resistancetoauthorities arestilllexist. But significantchanges can be observed in thecinemas of theregion. Thepurpose of thisstudy, is tocomparetherepresentation of West-East leitmotifandtheconcept of Yugo-nostalgia in Post-Yugoslav cinemaafter 1990.

Keywords: Yugo-nostalgia, West-East leitmotif, Post-Yugoslav cinema.

1. POST-YUGOSLAV ÜLKELERDEKİ DOĞU-BATI TEMALARIN İNŞASI

Avrupa'nın kalesiterimi Avrupa Birliği'nin dış sınırlarını tanımlamak için kullanılmaktadır(Kunz ve Leinonen 2004: 5). Bu terimi Berlin duvarının yıkılmasından sonra bağımsızlığını kazanmış olan Post-Yugoslav ülkeleri için düşünürsek, içerideki Avrupa'yı dışarıya karşı koruyan bir kimlikten çok, ikili bir kimlik tanımlaması olduğunu görürüz. Diğer bir deyişle orada tam olarak bir Avrupalı kimliği yoktur. Aksine dinsel, dilsel ve etnik olarak birbirine karışan farklı kültürel kimlik tanımlamaları mevcuttur. Bu yüzdendir ki Kaplan (2005: 33), Balkanları analiz edebilmek için iki Avrupa'nın mevcut olduğunu düşünmemizi ister. Kaplan, Güneydoğu Avrupa kesiminde kalan bu bölgenin politik, ekonomik eğilimler bakımından çoğunlukla kötü, dengesiz ve yoksul ülkelere oluştuğunu söylerken Miloseviç sonrası yapılanmaya çalışan Sırbistan, Kosova ve Bosna-Hersek gibi ülkeleri merkezine alır. Jordanova(1998: 264) ise coğrafi olarak Avrupa kıtasında kaldığı belli olan bölgenin Avrupalı olarak tanımlanamamasındaki kültürel özelliklere vurgu yapar. Çünkü Batı kavramı belirli yaşam biçimleri ve toplum içindeki birtakım hiyerarşik değerlerden oluşmaktadır.

Huntington(1993: 29)da Doğu Avrupa'yı tanımlarken iç heterojenliğe vurgu yapmakta fakat dinsel vurguyu ön plana almaktadır. Ona göre Batı Hristiyanlığı, Ortodoksluk ve İslam bu ayrımın temel nedenini oluşturmaktadır. Slovenya ve Hırvatistan'ın Batı Roma İmparatorluğu'nun etkisiyle Katolikliği benimsemesi, Bosna-Hersek'in Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisiyle İslami bir kimliğe bürünmesi ve Sırbistan'ın Doğu Roma İmparatorluğu bünyesinde Ortodoksluğun etki alanında olması Yugoslavya'daki dinsel ayrımın nedenlerini oluşturmaktadır (Kenar 2005: 13-21). Avrupa'nın coğrafi, dinsel özellikleri dışında ayrı bir medeniyetle özdeşleştirilmesi bölgenin tanımlanmasını zorlaştıran diğer bir unsurdur. Farklı kültürlerin etkisi altında kalan Balkan ülkelerinin Avrupa medeniyetinden uzak bir konumda tutulması, geçmiş karışıklık ve nefretlerin sık sık su yüzeyine çıkmasıyla da doğrudan ilişkilidir (Jovic 2001: 103-104). Fakat etnik karışıklık ve çatışmalardan daha önemli olan bir unsur daha vardır. Wolff(1994: 4)'un tartıştığı bu unsur 18. Yüzyılda Batı Avrupa'da ortaya çıkan aydınlanma çağıdır. Doğu Avrupa'nın gölgelenmiş bölgelerine karşı bir karşıtlık yaratan bu durum bireysellik üzerinden üstün bir uygarlık imajının yaratımıdır. Günümüze geldiğimizde ise Balkan ülkelerinin Avrupa kıtasıyla bütünleşme çabalarının arttığını görürüz. Bu durum aslında bölgenin Avrupalı kimliğinin yeniden keşfidir. Betz(1990: 186)'inde olduğu gibi artık Balkanlar çok daha tarafsız bir biçimde tanımlanabilmektedir. Todorova (1997: 3) ise Balkan savaşları ve ondan sonra gerçekleşen Yugoslav savaşlarından dolayı Balkan ülkelerinin Avrupa Birliği'ne uygun olmadığını düşünmektedir. Çünkü bu ülkeler hala çok dengesiz ve yoğun şiddet barındırmaktadır

Balkanlar, medeniyet açısından Doğu ve Batı Avrupa arasında kalmış bir durumla tanımlanmaktadır. Bu tanım çoğu zaman Avrupalılık tanımının üzerindedir. Batı'ya göre ötekileştirilen bir Doğu kavramı, öncelikle onun kavramsallaştırılmasında aranmalıdır. Said (1994: 2), Oryantalizm kavramına sömürgeleştirme süreci sonrası Batı'da yeni bir kimliğin tanımlanması olarak bakmaktadır. Doğu ve Batı arasındaki bu yanlış ayrım ona göre ontolojik ve epistemolojik ayrım gibi kökten bir ayrıma dayandırılmaktadır Todorova(1997: 17)ise Oryantalizm kavramına göreceli bir Batı karşıtlığı olarak bakarken,

Balkanizm kavramına göreceli bir belirsizlik durumu olarak bakmaktadır. Belirsizlik anormal olan davranışlardır. Geçiş devletlerindeki tanımlanamayan karakter ve kişilikleri içerir. Yugoslav sinemasında yoğun olarak gördüğümüz bu marjinal karakterler hem kendileri hem de başkaları için bir tehlikedir. Sonuç olarak bazı gerçeğe onları anlamamamızın nedenidir.

Doğu ve Batı Avrupa arasındaki kültürel ayrımlar ve Doğu'nun Oryantalizm kavramıyla özdeşleştirilmesi pek çok düşünür tarafından 20. Yüzyılın siyasi, politik gelişmeleriyle özdeşleştirilmiştir. Bunlardan en önemlisi ise Demir Perde'nin yıkılması ve ardından demokratik, kapitalist Batı ile baskıcı, komünist bir rejim olan Doğu arasındaki engellerin ortadan kalkmasıdır. Zengin bir Batı'ya karşı konumlandırılan yoksul Doğu Avrupa kavramı çoğunlukla eski Yugoslavya ile özdeşleşmiştir. Yugoslavya'nın tarihsel olarak Osmanlı ve Batı Roma İmparatorluğu arasında kalmış olması kültürel ayrımın nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Neumann(2001: 58)da benzer biçimde, Balkanların söylemsel olarak dışarıda temsil edilmesinde siyasi aktörlerin rolüne değinmiştir.

1.1 Doğu ve Öteki

Dünyaya Doğu ve Batı kavramlarını kullanarak bakmanın önceden bahsedildiği gibi Oryantalizm kavramıyla yakın bir ilişkisi vardır. Doğu olarak ötekileştirilen bu bilgi nesnesi Said(akt. Çetinkaya 2009: 8)'e göre aynı zamanda tahakküm altındakileri ifade eder. Weber(akt. Nelson 1976: 121),Doğu kültürlerini araştırdığı çalışmasında buradaki kültürel ve kurumsal yapıların genel anlamda Batı'yı etkilediği söylerken Doğu'yu dönüştüren gelişmelerde de bir yavaşlama olduğunu belirtir. Bununla beraber rasyonelliğin karmaşık yapısının sadece Batı'da geliştiğini vurgular. Yani Weber bu tahakküm nesnesini kölelikten kurtarmış ancak bilişsel düzeyde farklılıkları vurgulayıp Batı'nın imajını yeniden üretmiştir.

Doğu ve Batı temasının zamanla pek çok değişime uğradığını söylemek de mümkündür. Doğu ve onunla özdeşleşen *öteki* kavramı Descartes'dan başlayarak Batı aydınlanma düşüncesinde var olan kendini dünyanın geri kalanından bireysel olarak soyutlama bilincine dayandırılabilir. Doğu'nun Batı tarafından ötekileştirilmesi onun nesne olarak birtakım kavramlarla bağdaştırılmasını da zorunlu bir hale getirmiştir. Said(akt. Uluç ve Soydan 2007: 37)bu kavramları pasif, akılcı olmayan, yönetilmesi gereken ve hayalci olarak tanımlar. Doğu'nun negatif bir söylem olarak kodlanması kapitalizmin dünyaya yayılmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Bulut(2006: 87)'agöre Oryantalist çalışmalar Doğu'ya olan ilgiyi canlı tutmakta ve insanların keşfedilmemiş topraklara gitmesini özendirilmektedir. Oryantalist *öteki* kavramının Batı tarafından başlangıçta sömürgeci amaçlar için oluşturulduğu düşünüldüğünde benzer durumun post-kolonyal söylem biçiminde devam ettiği görülebilir. Bununla beraber bu kültürel çalışmaların hepsinin sömürüyü haklı çıkarmak için yapıldığını söylemek de oldukça güçtür.

2. YUGOSLAV SİNEMASININ ARADA KALMIŞLIĞI

Eski Yugoslav ülkelerindeki sinemayı anlamının en önemli koşullarından birisi Doğu ve Batı etkisinde kalmış olan kültürü çözümlenmekten geçer. Berlin duvarının yıkılmasının ardından uluslararası izleyicilere yoğun olarak ölüm ve yıkımı sunan bu sinema fiziksel, manevi ve mali sorunlarını henüz atlatamamış olan ülkelere bize seslenirken artık Batı'ya dönük olan yüzüyle de karşımıza

çıkılmaktadır. Doğu-Batı temalarının Balkan sinemasında belirgin olarak yer alması ise eski Yugoslavya dönemine kadar gider. Bu temalar sinema filmlerinde doğrudan gösterilmek yerine modern-geleneksel, kır-kent, kozmopolit-taşralı ayrımı gibi birtakım gerilim unsurlarıyla beraber gösterilir. 1991 yılındaki sivil savaşın başlangıcını konu alan *Sivi Kamion Crvene Boje* (The Red Colored Grey Truck, Srđjan Koljević, 2004) bu karşıtlıkların belirgin biçimde görüldüğü bir filmidir. Filmde renk körü olan geleneksel bir kamyon şoförüyle, şehirli bir genç kızın karşılaşması konu edilir. *Grbavica* (Esmā's Secret, Jasmila Zbanic, 2006) filmi ise karşıtlıkların daha örtük bir biçimde yer aldığı filmidir. Film geçmiş savaş travmalarının insanlar üzerindeki etkisini, ekonomik zorlukları ve Batı ile eski Yugoslavya'nın karşıtlık ilişkisini Esmā karakteri üzerinden sorgularken dürüstlük, ülke sevgisi gibi olumlu özellikleri eski Yugoslavya'ya bağlamaktadır.

Yugoslav Sinemasının arada kalma durumu görüntüde yer alan çağrışımsal bir değişim yanında rasyonel bir sınıflandırma güçlüğünden kaynaklanmaktadır. Bu tanımlama zorluğuna Yugoslav filmleri açısından yaklaşırsak her etnik grubun Doğu ve Batı temaları içerisinde özgür biçimde kendi miraslarıyla ezotikleştirildiklerini görürüz (Bjelic 2002: 1-19). Yani her etnik veya dinsel grup Doğu veya Batı olarak tanımlanmayıp akışkan bir şekilde bu temalar içerisinde eritilmektedir. Bu açıdan Yugoslav sineması, Doğu ve Batı arasında kalan melez bir sinema olarak tanımlanabilir. Srđan Golubović'in *Klopka* (The Trap, 2007) filmi bu melezliği bir kara film üslubunda sunan filmlerendir. Filmde Sırbistan'da yaşayan sıradan bir mühendisin, kendi çocuğunun yaşamı ile bir başkasının ölümü arasında kalması konu edilir. Batı kavramı ana karakter olan Mladen tarafından sunulurken, ekonomik zorluklar ve geçmiş travmalar olumsuz bir Doğu imajı üretmektedir.

Bu arada kalma durumunu somutlaştırırsak, asıl sorunun günümüzdeki gerçekleri, geçmişi yeniden inşa ederek oluşturmaktan kaynaklandığını görürüz. Yugoslav sinemasında geçmişin yeniden keşfi ise *Balkanlaştırma* olarak adlandırılan kavramın toplumsal açıdan uyumsuzluk içermesiyle yakından ilişkilidir. Ellis ve Wright (1998: 687)'in belirttiği gibi bu kavramın gruplar arası farklılıkları tanımlamanın ötesinde ayrılıkçı bir yapısı vardır. Kristeva (1982: 64) bu yüzden tekinsizlik sineması ile çok fazla şiddetin olduğunu düşündüğü Yugoslav sinemasını birbirinden ayırıp, Yugoslav sinemasının bölgedeki yoksulluğun üretimini kültürel açıdan desteklediğini belirtmiştir. Toplumdan olabildiğince kopuk ve şiddet eğilimli olan bu tipler 2000'li yıllarda Emir Kusturica'nın *Zivot Je Cudo* (Life is a Miracle, 2004) ve *Zavet* (Promise Me This, 2007) gibi filmlerinde devam etmiş gözükmektedir.

Balkanlar Batı açısından, metaforik olarak iki arada yaşayanlar olarak tanımlanmaktadır (Antic 2003: 8). Ne orada ne de burada olamama durumu özellikle 1980 yılından itibaren Yugoslav sinemasında yer alan geçişli karakterler üzerinden temsil edilir. Bjelic (2005: 102-103)'e göre medya tarafından yaratılmış olan bu stereotip *vahşi Balkan erkeği*dir. Temelde, milliyetçi söylemler ile küreselleşmeyi karşılaştırmak için yaratılan stereotip, 1990'lı yıllarda küresel medya tüm ülkeye yerleşince daha da belirginleşmiştir. Iordanova (2001: 116)'ya göre ise bu tutkulu halk kahramanları ulusalcı, romantik şair ve yazarlar tarafından yaratılmış olan ulusal lider mitinin mirasını simgeler. Fakat bu film karakterleri geçmişin liderleri gibi ahlaki bir görev sorumluluğu veya endişe taşımamaktadır. Kendi suçlarıyla mistik ve nostaljik söylemi birleştirmektedir. Radović (2014: 38) duruma iyimser bir tavırla yaklaşarak Yugoslav sinemasının küreselleşme

yolundaki ilerleyişine, Hollywood estetiği ve karakterlerinden kurtulma çabası olarak bakmaktadır. Aynı zamanda bu tek yönlü ideolojik söylem inşasının sömürgeleştirme veya küresel stereotip yaratımı olup olmayacağını tartışmaktadır. Aleksic(2013: 31-32) ise bu stereotipi erkeklik duygusunun bir uzantısı olarak görmekte ve bunun kanıtı olarak da kadınlar ve azınlıkların şiddetten uzak tutulmasını göstermektedir.

Her ne kadar *vahşi Balkan erkeği* klişesinin yaratılmasında farklı düşünceler mevcut olsa da bu klişenin zamanla dönüşüm geçirdiği de bir gerçektir. Yugoslavya'nın dağılma yıllarından itibaren yerini yavaş yavaş Hollywood anlatım biçimini bireysel, gerçekçi karakterler üzerinden anlatmayı deneyen filmlere bırakmıştır. Fakat Longinovic(2005: 45)'in *kendi kendini Balkanlaştırma* olarak tanımladığı Sampson, Todorova ve Wolff(akt. Iliev 2007: 16)'a göre ise Balkanların negatif imajını yeniden üreten, Batı'yı suçlayan, gerçeklikten olabildiğince kopuk, şiirsel, kendi farklılıklarıyla eğlenen ve tutkularının kölesi tipler 2000'li yıllarda da devam etmiştir.

Post-Yugoslav filmlerinin klişeler üzerinden geçmişi sorgularken kapitalizm sürecine alet olmalarında Yugo-nostalji kavramının önemi büyüktür. Bu kavram kimliğin yeniden üretiminin, modernleşme çabalarının ve geçmişin nasıl algılandığının işaretlerini bize verirken Doğu-Batı temasının filmlerde ne şekilde temsil edildiğini de göstermektedir. Bu yüzden öncelikle Yugo-nostalji kavramına değinilmesi gerekir.

2.1 Yugo-Nostalji

5

Yugo-nostalji kavramı geniş anlamda, bir ülkeye duyulan hayallerle tanımlanmaktadır. Bu ülke 1945-1991 yılları arasında var olmuş olan Sosyalist Federal Yugoslavya Cumhuriyeti'dir. Boym(2001: 14) nostalji kavramını *tedavi edilemez modernlik durumu* olarak tanımlayarak günümüzdeki özlem duygusuna vurgu yapmıştır. Yaklaşık olarak her dilde nostalji kavramı güzel, eski günlerin duygusal özlemine ifade eder. Nostalji geçmiş hakkında bir özlem duygusunu çağırırsa da içerisinde yabancı düşmanlığı, öfke, korku, nefret ve endişeyi de barındırır. Bu terimin 19. Yüzyılın psikiyatrik metinlerinde ortaya çıkması hastalıklarla bağlantılı olumsuz birtakım özellikleri olduğuna işaret eder. Jameson(1997: 25)nostaljiyi daha geniş bir bağlamda değerlendirip, çağdaş kapitalizmin yarattığı tarihsel bilinçte yer alan bir yetersizlik ve yabancılaşma durumu olarak tanımlamıştır. Yugo-nostalji kavramı da buna benzer biçimde paradoksal bir ikilik özelliği taşır. Hem özlem hem de acıların bir arada olduğu eleştirel bir dünyadan bize seslenir. Bu dünya politik söylemlerin baskın, ayrılıkların açık veya örtük olarak anlatıldığı sembolik bir coğrafya yani eski Yugoslavya'dır (Lindstorm 2006: 233).

Boym(2007: 13)'un bu konuda yaptığı bir ayrıma göre nostalji, onarıcı ve yansıtıcı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Onarıcı nostalji olmayan bir dünyanın yeniden inşasına yönelir. Yansıtıcı nostalji ise olmayan dünyaya dönüşün umutsuz ve ironik bir biçimde gerçekleşmesini sağlar. Bu ayrımın kesin sınırları olmadığını altını çizen Boym, onarıcı nostaljinin kendini aslında bir nostaljiden çok, geleneksellik olarak düşündüğünü, yansıtıcı nostaljinin ise özlem ve aidiyet duygusunun karmaşasıyla gerçeği şüpheli bir biçimde sorguladığını düşünür.

Yugo-nostalji açısından bakıldığında eski Yugoslavya çoğunlukla sistematik olarak reddedilmiş, küçümsenmiş veya tamamen yalanlanmış (Hayden ve Hayden 1992: 15). Bu durumun pek çok nedeni olduğundan söz edilebilir. Fakat en önemli nedenlerinden biri 1992-1995 yılları arasında acımasız olarak gerçekleşen iç savaşın suçunun ülkenin kurucusu ve başkanı olan Tito'ya yöneltmesidir. Bu yüzden Gilbert(2006: 14), Bosna-Hersek'in kendi Yugoslav sosyalist geçmişini bile geniş bir kamuoyu önünde hiçbir zaman tartışmadığını söylemektedir. Yugoslavya'da 1990 sonrası çekilen filmlerde özellikle iç savaşa karşı, kötümser bir bakış açısına rastlanmaktadır. Yugoslav iç savaşı sonrası toplumda meydana gelen değişimleri gerçekçi bir biçimde ele almaya çalışan *Bure Baruta* (Caberet Balkan, GoranPaskaljevic, 1998), farklı etnik ve dinsel kimlikler üzerinden savaşın acımasızlığını anlatan *PredDoždot*(BeforetheRain, MilchoManchevski, 1994) ve Yugoslav iç savaşının başlangıcını sokaktaki protestolar ve bir radyo istasyonunu merkeze alarak anlatmaya çalışan *CrniBombarder*(Black Bomber, DarkoBajic, 1992) bu filmler arasında sayılabilir. Fakat bu filmlerde geçmiş Tito dönemi doğrudan eleştirilmemekte, naif bir özlem duygusuyla hatırlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında 1990 dönemi filmlerinin Boym'un ortaya attığı onarıcı nostalji kavramına benzediği söylenebilir.

Günümüze yaklaştığımızda ise Post-Yugoslav ülkelerindeki Yugo-nostalji kavramının belirgin bir biçimde ortaya çıktığını görürüz. Bunun nedeni Yugoslavya dağıldıktan sonra bağımsızlığını kazanan ülkelerin demokratik bir biçimde kamuoyu görüşlerine yönelmeleri ve modernleşme çabaları sonucu kendi farklılıklarını keşfetme çabasıdır.

Palmberger(2008: 357)'in belirttiği Yugo-nostalji kavramı, modernleşmeyle özdeşleştirilen kapitalizmin Post-Yugoslav ülkelere yayılmasını da çağırır. Yugo-nostalji artık moda ürünlerinden reklamlara kadar uzanan bir genişlikte gerçekleşen sosyal bir olaydır. Yugoslavya'nın filmlerde tüketim amaçlı bir ütopya olarak yer alması Kusturica'nın *Underground* (1995) filminde oldukça belirgindir. Filmin final sahnesinde iki kişinin evliliği Tuna nehrinin ortasındaki küçük bir kara parçasında gerçekleşir. Bu durum artık olmayan Yugoslavya'ya özlem dolu bir bakışı simgeler. Nostaljinin uç noktaları ise Ugresic(2006)'in belirttiği gibi bireysel açıdan tehlikeli sonuçlara yol açabilir. Fakat burada ele alınan bireysel bir algılamadan çok, kişilerin rahat bir şekilde paylaştıkları iç savaş sonrası ortaya çıkmış olan ortak bir iletişim deneyimidir. Yine de karşılaştırma kavramının nostaljinin doğasında olduğu unutulmamalıdır. Masum bir iletişim deneyimine benzese de günümüzün Post-Yugoslav devletlerine karşı içerisinde bir tepki de barındırır (Davis 1977: 417). Yugoslav iç savaşı öncesi Yugoslavya ve Arnavutluk sınırındaki askerleri anlatan *Karaula*(TheBorder Post, RajkoGrlic, 2006) filmi Yugoslavya'nın tek düşmanının aslında kendisi olduğunu gösterirken, geçmişin yetersiz olan milliyetçilik duygularına da seslenmektedir. Bu tür filmler nostaljinin sadece geçmişe değil aynı zamanda var olan duruma ve geleceğe doğru yöneldiğini gösterir. Günümüz bakış açısıyla geleceğin yaratımı öncelikle geçmişin bireysel travmalarıyla yüzleşmeyi zorunlu bir hale getirmektedir.

1990 dönemi filmlerinde Yugo-nostaljiyle ilişkili olarak gerçek arşiv görüntüleriyle kurguyu birleştirme çabası da göze çarpmaktadır. İç savaşın çocuklardan başlayarak insanları nasıl birbirine düşürdüğünü anlatan *Rane* (Wounds, SrđanDragojević, 1998), aynı konuyu Boşnak ve Sırp lar üzerinden işleyen *LepaSelaLepo Gore* (PrettyVillage, PrettyFlame, SrđanDragojević, 1996)

ve 10 yaşında küçük bir çocuk üzerinden Tito'ya bakışın sorgulandığı *Tito i ja* (Titoand Me, GoranMarkovic, 1992) filmleri bunlar arasında sayılabilir.

3. 1990 SONRASI YUGOSLAV SİNEMASI

1990'ların başında gerçekleşen iç savaş yıllarının ardından Post-Yugoslavya, Avrupa ile bütünleşme konularına eğilip büyük bir ideolojik değişikliğe odaklanmıştır. Bu dönem aynı zamanda yeni milliyetçi inşa süreçlerine gömülü kitlesel olarak tarihin yeniden yazıldığı yıllardır. Bu yıllarda ülkelerin güvenliği, anti-göç ve neo-liberal politikalar ön planda olmuştur. Deleuze ve Guattari(akt. Kovacevic 2013: 189)'nin öne sürdüğü *topraksızlaştırmaterimi* 1990 sonrası Yugoslavya'yı açıklamada çok faydalı gözükmektedir. Bu terim kapitalizmin bir bölgeye yayılması ile onun tahrip potansiyelinin eş zamanlı olarak ortaya çıktığını anlatır. Bu aslında insanların ve nesnelerin soyut ve değiştirilebilir olmasıyla eşdeğer bir çıkarımdır. Yani aslında değişen fazla bir şey yoktur. Avrupa metonimilerle eski Yugoslavya'yı kendi çıkarına uygun olarak yeniden üretmektedir. 1990'lı yılların ikinci yarısı Post-Yugoslav sinema açısından benzer bir paradoksa sahiptir. Erkeklik söylemi ve milliyetçi bakış açısı bu zamanda da filmlerde devam etmiş gözükmektedir. Manutić'in 1980 yılı Yugoslavya'sı için söylediği kimlik ve yön arayışı hala ön plandadır. Çünkü hükümetle yüzleşmek için filmler çekilmemekte karmaşık, coğrafi ve tarihi arka plan belirli oranda görmezlikten gelinmektedir (La Roche 1988: 25).

1990'lı yıllarda her Post-Yugoslav sinemanın aynı tematik konuları işleyip aynı estetik biçimleri kullandığını söylemek de güçtür. Vidan (2011)'a göre Sloven sineması sosyal dışlanma üzerine kasvetli dramalar üretirken, Hırvatistan sineması öz eleştirel, toplumsal psikolojik filmler üretmektedir. Sırbistan ve Bosna-Hersek sineması ise kara mizahın ön planda olduğu filmlerde geçişli kimliklerin olduğu karakterlere sahiptir.

Bu dönemdeki Hırvatistan, Sırbistan ve Bosna-Hersek film endüstrileri karşılaştırıldığında ise Hırvatistan film endüstrisinin Sırbistan'a göre özellikle altmışlardaki *siyah dalga* film akımından dolayı daha az başarılı olduğu söylenebilir. Pavicic (2000)'e göre Sırbistan filmleri zamanla daha kışkırtıcı ve toplumla uyumsuz bir hale bürünmüştür. Sırbistan güçlü bir film geleneğine sahip olsa da bunlar çoğunlukla düşük bütçeli ve düşük kalitedeki komedileri kapsamaktadır. Bunun aksine Hırvatistan sineması ulusal kültürün genel karakterini sinemaya daha iyi yansıtmıştır. Bosna-Hersek'teki film üretimi ise iç savaş süresince tamamen durmuştur. Ekonomik olarak diğer iki ülkeye nazaran kötü bir durumda olması, gelişmesinin önündeki en büyük engeli oluşturur. Iordanova ve Durovicova(akt. Jovanovic 2012)'ya göre Bosna-Hersek sinemasından geriye diğer Yugoslav ülkelerinden farklı olarak tanımlanmamış etno-ulusal kavramlar kalmıştır. Bu yüzden Bosna-Hersek sinemasını ulusal olarak sınırlandırılmış bir sinema olarak tanımlamışlardır.

4. 2000 SONRASI POST-YUGOSLAV SİNEMADA DEĞİŞEN TEMALAR

Politik şartların film endüstrisini doğrudan etkilediği Yugoslavya'daki film üretimi 1990'lı yılların başından itibaren kesintilere uğrasa da günümüze kadar devam etmiştir. Post-Yugoslav ülkelerinin 2000'li yıllarda normalleşme sürecine girmelerinde yarı-demokratik rejimlere geçişin ve ekonomik, kültürel değişikliklerin büyük bir rolü vardır. Artık bu ülkeler, kendi kültürel ürünlerini dışarıya pazarlamaktadır. Bu durumdan sinema sektörü de payını almıştır. Hollywood stili filmler zamanla bu ülkelerde çekilmeye başlanmıştır.

Biagioli(akt. Imre 2012: 78)'ye göre bu dönemde çekilen filmler sert politik gerçekleri gösterirken karmaşık olayları, kötülüğe karşı iyiyi kullanan romantik öykülerle birleştirirler. Yani siyah ve beyaz terimleri gibi kültürel, politik ve tarihsel karmaşıklıklar basit ahlaki senaryolara dönüştürülür. Bu filmler geçmişle yüzleşmeyi ise Hollywood filmlerinin geleneksel anlatı yapısına uygun olarak bireysel kahramanlar üzerinden gerçekleştirir. Örneğin DusanKovacevic'in*Profesionalac* (The Professional, 2003) isimli filminde Milosevic ve komünizm eleştirisi eski bir felsefe profesörü olan Teja üzerinden verilir. Fakat klasik Hollywood tür filmlerinden farklı olan durumlar da mevcuttur. Sınıf, ırk ve din çatışmaları gizlenmez. Filmde geçmiş arşiv görüntülerinden yararlanılarak 1991 yılında gerçekleşen Milosevic karşıtı gösteriler, 1999 yılının NATO bombardımanı ve Hırvatistan'dan Sırp'ların göçü gibi toplumsal olaylar gösterilir. Öyküler bazen açık uçlu olarak da bitirilebilmektedir. Bu açıdan, dönem filmlerini klasik ile gerçekçilik arasında bir yere yerleştirebiliriz (Gianetti1996: 3). Zaten biçimsellikten git gide uzaklaştığı dönem gerçekliğin kurmaca anlatılarla işlendiği, politik olarak ise bağımsız kalan ülkelerin Avrupa'ya uyum çabalarının arttığı bir dönemdir.

Konu olarak geçmişle hesaplaşan, savaş travmalarını grotesk üsluptan uzak sade bir dille işleyen filmler çoğunlukla 2000'li yıllara aittir. Bu yılların post-komünist filmleri oryantalist özelliklere karşı bir önyargıyı içerisinde barındırmaktan çok, onlarla uzlaşmayı öneren içeriklerden oluşur. Arsen A. Ostojic'in*Halimin Put* (Halima'sPath, 2012) filminde olduğu gibi Bosna'da uzak bir Müslüman köyünde yaşayan Halima, geleneksel yaşamını yıllar sonra da aynı şekilde devam ettirebilmektedir. Boym(2001: 18)'un ortaya attığı yansıtıcı nostalji kavramının sinemada işlenmesine denk düşen bu filmler bize gelenek ve gerçeğin harmanlandığı belirli bir zaman ve mekandan seslenir. Bu zaman Yugoslavizm ile yüzleşildiği bir dönemdir. Levi (2007: 3)'ye göre 1990 yılından önce Bosna gibi ülkelerde insanlar birbirlerine karşı korku duymaktan çok, kendi farklılıklarından gurur duymaktadır. Komünizmden etnik milliyetçiliğe geçişle birlikte ise geçmişteki etnik öfkeler görünür olmuştur. DanisTanovic'in*No Man's Land* (2001) isimli filmi geçmişteki bu etnik öfkeleri, biri Boşnak biri Sırp olan iki asker üzerinden anlatmaktadır. Ölümle biten bu yüzleşme artık geriye dönmenin mümkün olmayacağına eleştirel bir kanıtı gibidir.

Egzotik bir dünyadan kapitalist ve modern bir dünyaya geçişin sancılarını anlatan bu filmler anlatı açısından tarihsel olayların tekrarlanma ve bunlardan kurtulamama olasılıklarının değiştiğine tanıklık eder. Artık karakterlerin dünyaya bakış açılarında umutsuzluk yanında daha iyi bir dünya isteği de ön plandadır. Fakat geçmiş de hiçbir zaman peşlerini bırakmamaktadır. Bu dönem filmlerinde fiziksel savaşla birlikte mali sorunlarla uğraşan ülkeler ve ruhsal acılarla yüzleşen karakterler görülür. *RatUzivo* (War Live, DarkoBajic, 2000) filminde film yapımcısı olan Sergei ve ekibi bir yandan mali sorunlarla boğuşurken bir yandan da 1999 yılının Belgrad'ında NATO bombalaması olmaktadır.

Balkan kimliğini olabildiğince gerçekçi biçimde sunmaya çalışan dönem filmleri marjinallikten uzaklaşsa da ideolojik olarak kesin sonuçlar çıkarmaktan kaçınır. *SiviKamionCrveneBoje* (TheRedColoredGrey Truck, SrdjanKoljevic, 2004) filminde olduğu gibi 1990'ların dağılan Yugoslavya'sında kamyonu bombalanan bir kamyon şoförü bile farklılıkların önemsizliğini vurgulayabilmektedir. Balkan teriminin çoğunlukla tarih dışında bir yere konumlandırıldığını düşünürsek, 2000'li yıllar uzun süre görmezlikten gelinen bir bölgenin kendi gerçeğini ortaya koyan filmlerle uluslararası alanda daha da görünür hale geldiği zamanlardır(Todorova 1997: 7).

Filmlerdeki karakterlerin arada kalma durumu neo-liberal politikalar sonucu kapitalizmin daha da derinleşmesi krizine benzer. Dünya kapitalist sistemine entegre olmaya çalışan bu ülkeler köyden kente göçün artması ve yurttaşlık bilincinin azalması nedeniyle etnik, dini ayrımcılığa ve çatışmaya uygun yeni bir zemin de yaratırlar (Akyol 2009: 25). Küçük bir kasabadan Ljubljana şehrine taşınan Alexandra'yı anlatan *Slovenka* (A Call Girl, 2009, DamjanKozole) filmindeki gibi bu ayrımcılıklar maddi sorunlar sonucu hayat kadınlığı yapmak zorunda kalan kişilere kadar uzanabilmektedir.

Doğu-Batı ikiliğiniPost-Yugoslav filmlerinde görmek o kadar kolay değildir. Aslında bu ikiliği kesin bir ayırım olarak düşünmemek gerekir. Bu durum daha çok birleşen görüntülerle oluşturulmuş birtakım dolaylı yolculuklardır. Yönetmenin bilinçli veya bilinçsiz olarak manipüle ettiği gerçekleri içerir. Zaten Balkanizm açısından yaklaşıldığında bu ikiliğin geniş anlamda bölgenin karakteri olduğu görülür.

2000'li yılların Post-Yugoslav filmlerinde karakterlerin ironik bir biçimde toplumdan soyutlanması veya öykülerinin önemsizleştirilmesi de söz konusu değildir. Bu yüzden karakter yönelimleri eskiye göre çok daha rahat bir biçimde görülebilmektedir. Bu filmlerde güncel karışıklıklar ve geçmiş hakkında yorumlar da rahat bir biçimde dile getirilir. Bu durum 2000'li yılların Post-Yugoslav filmlerini modern ve geleneksellik arasındaki gerilimin net bir şekilde görülebileceği araçlar yapmaktadır. Tamamlanmaya çalışılan ulusal kimlik inşasının bunda önemli bir payı olabileceği de unutulmamalıdır. *Snijeg* (Snow, 2008, Aida Begić) filmi ele alındığında ulusal kimlik inşası Doğu Bosna'nın bir köyünde yaşayan, iç savaş sonucu kocaları ölmüş kadınlar tarafından sunulmaktadır. Bu kadınlar Sırpların baskısı sonucu köylerinden ayrılmak zorunda kalırken İslam, geçmiş etnik savaş, maddi problemler ve geleneksel yaşam, doğrudan Bosna ile ilişkilendirilir.

Post-Yugoslav sinema kimliklerinin kendi otantikliği için mücadele vermesi pek çok filmde göze çarpan ana unsurlardan biridir. Yine de Doğu-Batı temasının film karakterlerinde tam olarak birleşmediğinin altını çizmek gerekir. Bunlar daha çok, parçalı birtakım kimlik tanımlamalarından oluşur. 1990'lı yılların Post-Yugoslav filmlerinde etnik çatışmalar ve milliyetçiliğin ön plana çıktığı düşünüldüğünde 2000'li yılların yönetmenlerinin daha çok içe dönüp geçmiş kazdıkları ve çoğunlukla kötü birtakım olaylar buldukları söylenebilir. Bu yüzden bu dönemdeki film karakterleri Doğu-Batı ikiliğini anlatmada bize daha gerçekçi araçlar sunmaktadır. Bu yüzden ki Wolff(1994: 5) kavrama kültürel bir açıdan değinerek Doğu-Batı ayrımının filmlerde aydınlanma çalışmalarıyla birlikte ortaya çıktığını savunmuştur Post-Yugoslav ülkelerinin Batı Avrupa ülkelerinden farklı olarak kıta ile bütünleşememe, yabancı düşmanlığı ve milliyetçilik gibi konularda

çok fazla acılar çektiği düşünüldüğünde 2000'li yılların filmlerinde görülen savaş sonrası travmalar, yeni bir kapitalist sisteme uymanın zorluğu ve kimlik sorunları daha rahat anlaşılabilir.

5. SONUÇ

Sadece Batı tarafından değil Balkan yazar ve film yapımcıları tarafından da inşa edilen Batı gibi Doğu teması Yugoslav filmlerine uzun yıllar hâkim olmuştur (Iordanova1998: 263). 2000 yılı sonrası Post-Yugoslav ülkelerinde gerçekleşen modernleşme ve demokrasi hareketleri ise film konularını zamanla eski Yugoslav geçmişle yüzleşmeye doğru götürmüştür. Normalleşme olarak adlandırılacak bu dönemde filmlerin geçmişle yüzleşip tamamen Batı'ya yöneldiğini söylemek de güçtür. Geçmişten yoğun olarak etkilenen ve iç savaş sonrası doğan genç neslin, umutlarını ve travmalarını gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalışan bu filmler ülkeden ülkeye değişiklik gösteren bir yapıya sahiptir. Örneğin çağdaş Bosna sinemasının ülkedeki iç savaşı taraflı olarak yansıtan ve kahramanları ön plana alan propaganda filmleri üretmediği söylenebilir (Panjeta 2014: 121). 2000 sonrası Post-Yugoslav filmlerinde Doğu-Batı temasının görünür olmakla birlikte iç içe geçmiş, karışık, sembolik bir yapıya sahip olmadığı da görülmüştür. Filmlerin gerçekçi yapısı bu durumda oldukça etkilidir.

Yugo-nostalji kavramı açısından filmlere bakıldığında ise geçmiş veya geleceğe ilişkin bunalımların doğrudan yansıtılması, pasif, depresif karakterler ve kasvetli, düzensiz mekânların ağırlıkta olması, geçmişin olumsuz hatıralarının gerçekçi bir biçimde görülmesini sağlamıştır. Toplumsal çarpıklıklar ve ekonomik sıkıntılar bireysel bir sorun olarak işlenmek yerine çoğunlukla toplumun bütününe genellenmiştir. Böylece geleceğe karşı duyulan umutsuzluk ve endişe Post-Yugoslav ülkelerin geçmiş sorunlarla beraber ana sorunlarından biri haline gelmiştir.

Filmlerde Doğu ve Batı teması arasındaki sınırı kesin olarak belirlemek de oldukça zordur. Bu yüzden Doğu-Batı teması arasında kalan bir durumundan söz edilebilir. Yine de karakterler açısından tamamen birbirinin içine geçmiş bir durumdan söz edebilmek mümkün değildir. Çünkü Doğu-Batı temalarından biri film karakterlerinde her zaman ön planda olmuştur. Kavramlar arası geçişlilik olsa da her zaman birbirinden ayrılan toplumsal kimlikler söz konusudur. Bu duruma, toplumsal açıdan Batı'ya yönelme ve modernliğe geçiş aşaması olarak bakılabilir. Doğu kavramı bir şekilde marjinalliğini üretmeye devam ettiğinden filmlerin tam anlamıyla Batı'ya yöneldiği desöylenemez. Fakat ahlaki çürümenin Kusturica, Paskaljevic ve Dragojevic'in filmlerine oranla daha fazla insanlaştırılarak ve gerçekçi bir biçimde sunulduğu söylenebilir. Anormal kimlikler yerine gerçekçi melez kimliklerin kullanılması filmin geçmiş sorunlardan kaçmak yerine onları ortaya çıkarmak istemesiyle ilişkilidir. Toplumun Batı'yla bütünleşebilmesi için öncelikle kendi geçmişiyle yüzleşmesi gerektiği düşünüldüğünde Doğu imgelerinin neden Batı imgelerine göre marjinalliğini koruduğu anlaşılabilir.

Filmografi

- SiviKamionCrveneBoje - TheRedColoredGrey Truck (SrdjanKoljevic, 2004)
- Grbavica - EsmasSecret (JasmilaZbanic, 2006)
- Klopka - The Trap (SrdanGolubovic, 2007)
- Zivot Je Cudo - Life is a Miracle (Emir Kusturica, 2004)
- Zavet - Promise Me This (Emir Kusturica, 2007)
- Underground (Emir Kusturica, 1995)
- Bure Baruta - Caberet Balkan (GoranPaskaljevic, 1998)
- PredDožd - BeforetheRain (MilchoManchevski, 1994)
- CrniBombarder - Black Bomber (DarkoBajic, 1992)
- Karaula - TheBorder Post (RajkoGrlic, 2006)
- Rane – Wounds (SrđanDragojević, 1998)
- LepaSelaLepo Gore - PrettyVillage, PrettyFlame (SrđanDragojević, 1996)
- Tito i ja- Titoand Me (GoranMarkovic, 1992)
- Profesionalac - The Professional (DusanKovacevic, 2003)
- Halimin Put - Halima'sPath (Arsen A. Ostojic, 2012)
- No Man's Land (DanisTanovic, 2001)
- RatUzivo - War Live (DarkoBajic, 2000)
- Snijeg– Snow (Aida Begic,2008)
- Slovenka - A Call Girl (DamjanKozole, 2009)

KAYNAKÇA

AKYOL, Taha (2009), “AKP Büyük Sermayenin Değil, Yükselen Anadolu Sermayesinin Temsilcisidir”, *AKP Yeni Merkez Sağ mı?*, Ed. Ümit Kurt,Dipnot,Ankara, s.13-32.

ALEKSIC, Tatjana (2013),*TheSacrificed Body: Balkan CommunityBuildingandtheFear of Freedom*, University of Pittsburgh Press.

ANTIĆ, Marina (2003), “Living in theShadow of theBridge: IvoAndrić'sThe Bridge on theDrinaandWestern Imaginings of Bosnia”, *Spaces of Identity*, 3(2), p.7-17.

BETZ, HansGeorg(1990), “Mitteleuropaand Post-Modern European Identity”, *New GermanCritique*, 50, p. 173-192.

BJELIC, Dusan I. (2002), “Introduction: BlowingUpthe Bridge”, *Balkan as a Metaphor: BetweenGlobalizationandFragmentation*, MIT Press, London, p.1-22.

BJELIC, Dusan I. (2005), “Global Aesthetics and Serbian Cinema in the 1990’s”, *East European Cinemas*, Ed. Anikó Imre, Routledge, London, p.102-103.

BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.

BOYM, Svetlana (2007), “Nostalgia and Its Discontents”, *The Hedgehog Review*, Summer, 7, p. 7-18.

BULUT, Yücel (2006), *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, II. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul.

ÇETİNKAYA, Bayram Ali (2009), “Batı’daki Sürgün Doğulu/Yabancı Edward Said’in Gözüyle Oryantalizm “Öteki”nin Tanımlanması”, *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, Sayı1, s. 3-23.

DAVIS, Fred (1977), “Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave”, *Journal of Popular Culture*, 11 (2), p. 414-424.

ELLIS, Mark & WRIGHT, Richard (1998), “The Balkanization Metaphor in the Analysis of U.S. Immigration”, *Annals of the Association of American Geographers*, 88:4, p. 686-698.

GIANETTI, Louis (1996), *Understanding Movie*, 7.ed., Prentice Hall.

GILBERT, Andrew (2006), “The Past in Parenthesis: (Non) Post-Socialism in Post-War Bosnia Herzegovina”, *Anthropology Today*, 22 (4), p. 14-18.

HAYDEN, M. Balic & HAYDEN, R. M. (1992), “Orientalist Variations on the Theme ‘Balkans’: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics” *Slavic Review* 51,1, p. 1-15.

HUNTINGTON, Samuel (1993), “The Clash of Civilisations”, *Foreign Affairs*, vol. 72, no. 3, p. 22-49.

ILIEV, Ilia (2007), “Price and Prejudice Bulgarian Cases of Clothing and Identity”, *CAS Sofia Working Paper Series*, (1), p. 1-17.

IMRE, Aniko (Ed.) (2012), *A Companion to Eastern European Cinemas*, Wiley-Blackwell.

IORLANOVA, Dina (1998), “Balkan Film Representations since 1989: The Quest for Admissibility”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18(2), p. 263-264.

IORLANOVA, Dina (2001), *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute.

JAMESON, Frederic (1997), “Postmodernism and Consumer Society”, In P. Brooker & W. Brooker (Eds.), *Postmodern After Images: A reader in Film, Television and Video*, Arnold, London, p. 22-30.

JOVANOVIĆ, Nebojsa (2014), “Bosnian Cinema in the Socialist Yugoslavia and the Anti-Yugoslav Backlash”, *Kino Kultura* 14, May 31, 2016, <http://www.kinokultura.com/specials/14/jovanovic.shtml>.

JOVIC, Dejan (2001), "TheDisintegration of Yugoslavia – A Critical Review of ExplanatoryApproaches", *EuropeanJournal of SocialTheory*, vol. 4, no. 1, p.101-120.

KAPLAN, Robert David (2005),*Balkan Ghosts: A Journey Through History*,Macmillan, New York.

KENAR, Nesrin (2005),*Bir Dönemin Perde Arkası Yugoslavya*, Palmiye Yayıncılık, Ankara.

KOVAČEVIĆ, Natasa (2013), "Re-WorldingtheBalkans, Films of VoyagetothetheEuropeanUnion", *EuropeanJournal of English Studies*, 17(2), p. 188-200.

KRISTEVA, Julia (1982),*Powers of Horror: An Essay on Abjection*(Trans. L. S. Roudiez), Columbia University, New York.

KUNZ, Jan ve LEINONEN, Mari (2004), "Europe WithoutBorders – Rhetoric, RealityorUtopia?",*DraftArticle of the Migration WithoutBorders Series*,July 7, 2004, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001391/139143e.pdf>.

LA ROCHE, Paule (1988), "An Industry in Turmoil-YugoslavianCinema in the '80s",*CinemaCanada*, Number 155, September, p. 25-28.

LEVI, Pavle (2007),*Disintegration in Frames. AestheticsandIdeology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford UniversityPress, Stanford.

LINDSTROM,Nicole (2006), "Yugonostalgia: RestorativeandReflectiveNostalgia in FormerYugoslavia", *East Central Europe/L'Europe duCentreEst/EinewissenschaftlicheZeitschrift*, 32(1-2), p. 231-242.

LONGINOVIC, Tomislav (2005), "Playingthe Western Eye: Balkan Masculinityand Post Yugoslav WarCinema", in AnikóImre (ed.), *EasternEuropeanCinemas*, Routledge, New York andLondon, p. 35–47.

NELSON, Benjamin (1976), "On Orient andOccident in MaxWeber" *SocialResearch* 43, 1 (Spring), p. 114-129.

NEUMANN, Iver(2001), "RegionalismandDemocratisation" in Zielonka, J. and Pravda, A. (Ed.), *DemocraticConsolidation in Eastern Europe*, Oxford/New York, *International Dimensions*, vol. 2, p. 58-75.

PALMBERGER, Monika (2008), "NostalgiaMatters: NostalgiaforYugoslavia as PotentialVisionfor a BetterFuture", *Sociologija*, 50(4), p. 355-370.

PANJETA, Lejla (2014), "TheGood, theBad, andtheUgly in BosnianCinema", *Epiphany*, 7(2), p. 113-127.

PAVICIC, Jurica (2000), "MovingintotheFrame: Croatian Film in the 1990's", *Central Europe Review*, 2: 19, May 15, 2000, http://www.ce-review.org/00/19/kinoeye19_pavicic.html.

RADOVIC, Milja (2014), *Transnational Cinema and Ideology: Representing Religion, Identity and Cultural Myths*, Routledge.

SAID, Edward (1994), *Orientalism* 1978, Vintage, New York.

TODOROVA, Maria N. (1997), *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, London.

UGREŠIĆ, Dubravka (2006), *The Ministry of Pain*, HarperCollins, New York.

ULUÇ, Güliz ve SOYDAN Murat (2007), “Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare”, *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 42, s. 35-53.

WOLFF, Larry (1994), *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press.

VIDAN, Aida (2011), “In Contrast: Croatian Film Today”, *Kinokultura* 11, November 24, 2014, <http://www.kinokultura.com/specials/11/intro-vidan.shtml>.